



# MAALATUT KASVOT

HELENE SCHJERFBECKIN OMAKUVAT, MODERNISMI JA ESITTÄMINEN

Patrik Nyberg

KANSALLISGALLERIA  
SUOMEN KANSALLISGALLERIAN JULKAISUT 2

**ETUKANNEN KUVA**

**HELENE SCHJERFBECK**

Mustasuinen omakuva, 1939

öljy kankaalle

40 x 28,2 cm

Didrichsenin taidemuseo

Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen

# MAALATUT KASVOT

HELENE SCHJERFBECKIN OMAKUVAT, MODERNISMI JA ESITTÄMINEN



# MAALATUT KASVOT

HELENE SCHJERFBECKIN OMAKUVAT, MODERNISMI JA ESITTÄMINEN

Patrik Nyberg

**A**kateeminen väitöskirja, joka Helsingin yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella esitetään julkisesti tarkastettavaksi Porthanian luentosalissa PII (Yliopistonkatu 3, 1. krs) lauantaina 19. lokakuuta 2019 klo 12.

KANSALLISGALLERIA •  
FINLANDS NATIONALGALLERI •  
FINNISH NATIONAL GALLERY •

SUOMEN KANSALLISGALLERIAN JULKAISUT 2

<b>JULKAISIJA</b>	<b>Kansallisgalleria</b>
<b>JULKAISUSARJA</b>	<b>Suomen Kansallisgallerian julkaisut 2</b>
<b>KUVATOIMITTAJA</b>	<b>Hanna-Leena Paloposki</b>
<b>GRAAFINEN SUUNNITTELU</b>	<b>Lagarto / Jaana Jäntti ja Arto Tenkanen</b>
<b>SUMMARY</b>	<b>Patrik Nyberg / käänös Silja Kudel</b>
<b>PAINO</b>	<b>Nord Print Oy, Helsinki, 2019</b>
<b>COPYRIGHT</b>	<b>Patrik Nyberg ja Kansallisgalleria</b>
<b>VERKKOJULKAISU</b>	<b><a href="https://ethesis.helsinki.fi/">https://ethesis.helsinki.fi/</a></b>
	<b>ISBN 978-952-7067-93-2 (nid.)</b>
	<b>ISBN 978-952-7067-95-9 (PDF)</b>
	<b>ISSN 2342-1223 (painettu)</b>
	<b>ISSN 2342-1231 (verkkojulkaisu)</b>

**H:**lle, kaikkein rakkaimmalle

**P**yryn ja **K**aikun muistolle

# SISÄLLYS

<b>KIIITOKSET</b>	8
<b>1 JOHDANTO</b>	11
<b>MAALATTU KUVA</b>	15
<b>MAALAUSTAITEEN MODERNISMI JA ESITTÄMINEN: JOHDATUS TUTKIMUSKENTTÄÄN</b>	18
Kuvasta kieleksi: modernismi ja sen kritiikki	19
Maalauksen kahdet kasvot: modernismi kritiikkinä	22
Modernismin omakuva ja omakuvan modernismi	26
<b>PUHEEN KOHTEESTA PUHEEN SUBJEKTIKSI:</b>	
<b>METODOLOGISIA LÄHTÖKOHTIA JA KESKEISIÄ KÄSITTEITÄ</b>	28
Kielellisestä kuvalliseen ja tilalliseen käänteeseen	30
Figuraalisuus	32
Performatiivi	32
Ruumis, ego ja subjekti psykoanalyysin valossa	34
<b>TUTKIMUKSEN RAKENNE</b>	35
<b>2 KUVA, SANA JA KATSOJA:</b>	
<b>JOHDATUS TUTKIMUSNÄKÖKULMAAN</b>	37
Kuvan/Katsojan piirtymisestä	37
Kuva ja sana	41
Teoreettinen objekti	45
Kohteesta kertojaksi	47
<b>3 MAALATTU KUVA: TEOKSESTA TAPAHTUMAKSI</b>	50
<b>ITSE-ERON POETIIKKA MANET’STA MATISSEEN</b>	54
Katsojasta kertojaksi	58
Kasvot ja maalauksen kasvot	62
Uudelle vuosisadalle: Matisse	66
<b>MAALAUSTAITEEN JA AVANTGARDEN RAJAPINTOJA</b>	70
Muoto vai jälki?	76
<b>MAALAUS AISTIMELLISEN JA DISKURSIIVISEN HANKAUSPINNALLA:</b>	
<b>LYOTARD JA LE FIGURAL</b>	78
Opakisoituva merkitsijä	81
Kuvan tiedostamaton	84
<b>FIGURAALINEN MAALAUS</b>	86
Anamorfin dynamiikkaa	89
<b>4 OMAKUVA: MAALAUS MINUUDEN NÄYTTÄMÖNÄ</b>	92
Omakuva modernismin marginaalissa	92
Minuuden esityksiä: omakuvan performatiivinen poetiikka	96
Identiteetti esityksenä	100
Lausuma ja lausumisen hetki: omakuva representaation presentaationa	103
Subversion akteja: lausuman subjekti ja eleen subjekti	110



<b>5</b>	<b>HELENE SCHJERFBECK JA OMAKUVAN NÄYTTÄMÖ: JOHDATUS OMAKUVIEN PROBLEMATIIKKAAN</b>	114
	Idiolektista eklektiin: Schjerfbeckin omakuvat ja modernismi	117
	Narratiivi ja performatiivi	122
	Representaatiosta ruumiilliseen montaasiin	135
<b>6</b>	<b>RUUMIS JA SEN KUVA PSYKOANALYYSIN VALOSSA</b>	138
	Oma vai Toisen kuva?	139
	<b>RUUMIS, EGO JA SUBJEKTI IMAGINAARISEN, SYMBOLISEN JA REAALISEN KENTÄSSÄ</b>	142
	Peili ja ruumiinkuvan minä: ideaali-ego	142
	Halun kirjoitusta peilissä: ego-ideaali	146
	Skreen	150
	Peilin taakse: objekti a ja katse reaalisen rekisterissä	151
	<i>In you more than you</i> : tahra skreenissä	156
	<b>RUUMIIN KUVASTA TILAAN JA AIKAAN</b>	158
	Näkyvä ja eletty ruumis	160
	Puhuva subjekti, lykätty kuva	165
	La langue ja lalangue	167
	Anamorfinen minä: objektista subjektiksi ja takaisin	169
<b>7</b>	<b>KASVOT JA KÄSI: SCHJERFBECKIN OMAKUVIEN TILAN JA AJAN POETIIKKA</b>	171
	Käsillä ja kasvokkain	173
	<b>KAHDENTUVA TILA</b>	181
	Irti kehyksistä	182
	Iho ja maalin iho	185
	Tilan heteropatiaa	194
	<b>AJAN LASKOKSIA</b>	196
	Kertomuksen ja kertomisen aika	200
	Tulevan menneestä kohti preesensiä	203
	Lausumisen instanssista keston ja katkoksiin	210
	Tyhjästä täyteen puheeseen	217
	Ääriivoista irtautumisen etiikkaa	222
<b>8</b>	<b>LOPUKSI</b>	224
	<b>LÄHTEET JA KIRJALLISUUS</b>	230
	<b>SUMMARY</b>	238

# KIIITOKSET

”Milloin se valmistuu?” Sitä minulta on monta kertaa kysytty vuosien varrella. Olen joutunut vastaamaan, että en tiedä, ja keksinyt lisätä, että en osaa sanoa, koska minulla ei ole aiempaa kokemusta väitöskirjan tekemisestä. Eipä minulla ollutkaan. Väitöstutkimukseni muodostui pidemmäksi ja monipolvisemmaksi prosessiksi kuin olisin koskaan voinut aavistaa. Alkuvaiheen yhtäjaksoisen apurahakauden loputtua kuluneet vuodet ovat merkinneet tasapainoilua kuraattorintyöni ja aina niin keskeneräisen tutkimuksen välillä. Tässä kuitenkin ollaan. Pitkällä taipaleella minua ovat auttaneet ja tukeneet lukuisat ystävät ja kollegat. On aika kiittää.

Ratkaiseva sysäys tutkimukseni aloittamiselle oli dosentti Riikka Stewenin lupautuminen työni ohjaajaksi. Tutkimussuunnitelman silmäily nyt jälkeenkään saa posket punaisiksi – näen siinä enemmän korkealentoista verbaliikkaa kuin tavoitteista tietoista sisältöä. Riikka osasi kenties lukea rivien välistä jotakin sellaista, jota en itse osannut vielä kovin terävästi muotoilla. Näin sain ohjaajakseni tinkimättömän taidehistorioitsijan, jonka laajaa sivistystä, terävää älyä ja näkemyksellisyyttä olin ihaillut jo perusopiskelijana. Riikan neuvot, kärsivällisyys ja rohkaiseva asenne ovat kantaneet minut tähän hetkeen. Sydämelliset kiitokset Riikka! Suuret kiitokset tuesta ja palautteesta myös toiselle ohjaajalleni, dosentti Anne Aurasmaalle.

Lämpimät kiitokset käsikirjoitukseni esilukijoille FT Saara Hacklinille ja dosentti Sanna Turomalle. Saara teki suuren työn lukiessaan käsikirjoitukseni mutkikkaita luonnoksia. Hänen palautteestaan oli korvaamatonta hyötyä. Sanna auttoi minua jäsentämään tutkimuksen johdannon lukukelpoiseksi. Hänen pettämätön kielitajunsa ja toimituksellinen lahjakkuutensa nopeuttivat ratkaisevasti käsikirjoituksen valmistumista. Käsikirjoituksen varhaisesta versiosta arvokasta palautetta antoi myös dosentti Juha-Heikki Tihinen. Kiitän nöyrästi Juha-Heikkiä tästä avusta, mutta myös siitä, että hän kutsui minut luennoimaan vetämälleen taidehistorian oppiaineen teoriakurssille. Luennon laatiminen rohkaisi minua siirtämään tutkimukseni painopistettä nykyiseen suuntaansa.

Kiitän Helsingin yliopiston taidehistorian oppiainetta mahdollisuudesta tehdä tutkimusta. Professori emerita Riitta Konttinen hyväksyi minut jatko-opiskelijaksi ja auttoi tutkimusrahoituksen saamisessa. Minulla oli myös ilo osallistua Konttisen vetämään tutkijaseminaariin, jonka kannustava ilmapiiri on jäänyt mieleeni. Kiitos! Pitkäksi venyneen tutkimusrupeamani aikana olen saanut osallistua myös dosentti Renja Suominen-Kokkosen, professori Tutta Palinin ja professori Ville Lukkarisen vetämiin tutkijaseminaareihin. Kiitos inspiroivista istunnoista. Kiitos myös kaikille työtäni kommentoineille tutkijakollegoilleni, aivan erityisesti FT

Kati Kiviselle, joka ei säästänyt vaivojaan työni opponentin roolissaan. Katin jäsennellyt ja tarkkanäköiset kommentit auttoivat minua eteenpäin.

Dosentti Harri Kalhan vetämä Helsingin yliopiston taidehistorian oppiaineen nykytaiteen ja visuaalisen kulttuurin tutkijapiiri (2006–2007) ansaitsee suurkiitokset vakiintuneita rajanvetoja kaihtamattomasta keskustelu-ilmapiiiristä. Kiitos Harri ja tutkijapiirin kollegat FT Leevi Haapala, FT Kati Lintonen, FT Riitta Ojanperä, FM Tiina Purhonen, professori Anna-Kaisa Rastenberger ja dosentti Juha-Heikki Tihinen.

Kiitän lämpimästi Helene Schjerfbeckin taiteen tuntijaa FM Leena Ahtola-Moorhousea siitä, että hän auttoi minut yksityiskokoelmiin kuuluvien omakuvien äärelle. Suuret kiitokset myös kotinsa ovet avanneille teosten omistajille.

Työni esitarkastajia professori Hanna Johanssonia ja FT Marja Lahelmaa kiitän tarkkanäköisestä ja rakentavasta palautteesta, joka auttoi minua viimeistelemään käsikirjoituksen. Marja Lahelmalle kiitos myös suostumisesta vastaväittäjäkseni. Professori Ville Lukkarisen terävistä kommenteista ja rohkaisevista sanoista käsikirjoituksen viimeistelyvaiheessa oli suuri apu. Kiitos siitä ja myös kustoksen tehtävään ryhtymisestä.

Olen kiitollinen Suomen kansallisgallerialle mahdollisuudesta julkaista tutkimukseni organisaation julkaisusarjassa. Kiitos tästä kuuluu kokoelmahallinta-

osaston johtajalle, FT Riitta Ojanperälle, mutta myös koko tutkimusmyönteiselle Kansallisgallerialle, jonka joukkoihin minulla on ilo kuulua. Erikoistutkija, FT Hanna-Leena Paloposki teki suuren työn kirjan kuva-aineiston jäljittämässä ja toimittamisessa. Lämpimät kiitokset. Kiitos Lagarton Jaana Jäntille ja Arto Tenkaselle kirjan graafisesta ulkoasusta. Kiitos myös Kiasman kirjaston entiselle ja nykyiselle henkilökunnalle avusta tutkimuskirjallisuuden löytämisessä, erityisesti tietoasiantuntija Tellervo Yli-Hallilalle sekä arkisto- ja kirjastopäällikkö Piia Pitkäselle. Kiitos kirjastolle myös viileän työskentelynurkan tarjoamisesta kesän 2018 helteiden aikana.

Nykytaiteen museo Kiasma, asemapaikkani Kansallisgalleriassa, ansaitsee suuret kiitokset tuesta ja kannustuksesta tutkimusvuosieni varrella. Kiitän lämpimästi Kiasman johtajaa, FT Leevi Haapalaa tutkimustyöni kunnioittamisesta ja ymmärtämyksestä. Kiitos tutkimusvapaiden myöntämisestä. Kiitokset samasta syystä ansaitsee Leevin edeltäjä, FM Pirkko Siitari. Näissä merkeissä kiitän aivan erikseen vielä hiljattain esimiehenäni toiminutta Kiasman näyttelytiimin luotsaajaa ja ystävääni, Ateneumin johtajaa, FT Marja Sakaria. Kiitos Marja joustavuudesta, myönteisestä asenteesta tutkimustyöhöni ja kaikesta kannustuksesta! Kiitän hyvästä hengestä, kannustuksesta, neuvoista ja tuesta sekä kuraattorityön arjen jakamisesta kaikkia muitakin Kiasman entisiä ja nykyisiä kuraattorikollegoitani, ai-

van erityisesti Saara Hacklinia, Kati Kivistä ja Jari-Pekka Vanhalaa.

Tässä yhteydessä haluan mainita myös Kiasman kollegani ajalta ennen tutkimustyöni alkua. Nykyaikaisen museon ja sittemmin Kiasman johtajana sen alkutaipaleella toiminut kulttuurineuvos Tuula Arkio sekä museon intendenttinä toiminut professori emerita Maaretta Jaukkuri tarjosivat monia mahdollisuuksia sukeltaa taiteen syviin vesiin – osa tutkimukseni esihistoriaa sekin. Tuula ja Maaretta, olette molemmat aina rohkaisseet ja kannustaneet minua tekemisissäni. Olen kiitollinen luottamuksestanne ja inspiroivasta ystävydestänne!

Suomen kulttuurirahaston ja Taidesäätiö Meritan taloudellinen tuki teki mahdolliseksi tutkimustyön tekemisen. Kiitos luottamuksesta tieteelliseen työhöni.

Lämpimät kiitokset ystäville ja läheisille tuesta, kärsivällisyydestä ja jo pelkästä läsnäolosta. Olen aina tuntenut kodikseni Kirsti ”Kiti” Aaltosen seuran ja vieraanvaraisuuden – jo paljon ennen kuin mistään akateemisista pyrinnoista on ollut puhetta. Kiitos siitä Kiti, ja kaikesta muustakin! Kiitos inspiraatiosta ja hyvistä hetkistä myös monille muille ystäville: Mikael ”Miki” Aaltoselle, Tony Deleonille, Marja Kanervolle, Antti ja Tarja Koivistolle perheineen, Petteri Niemiselle, Paavo ”Pop” Penttilälle, Nina Roosille, Virve Sutiselle sekä monille muille.

Dosentti Sanna Turomaa kiitin jo akateemisesta avusta ja tuesta. Haluan kuitenkin sitäkin enemmän kiittää *Sinua* Sanna melkein elämänmittaisesta ystävydestä, jakamisesta ja lähellä olemisesta.

Kiitos appivanhemmilleni Allan ja Eeva Koistiselle vieraanvaraisuudesta ja mukavista hetkistä Pohjois-Karjalassa. Ja terveisiä koko Koistisen klaanille, erikseen Ritvalle. Kiitos sisaruksilleni Émilie Nybergille ja Jan-Ove Nybergille perheineen. Kiitos yksinhuoltajuuden taakan kantamisesta isälleni Ove Nybergille, josta aika jätti tämän prosessin aikana, kiitos liian varhain menehtyneelle isoisälleni Emil Nybergille tuesta poikavuosina. Tukea ja rakkautta ilman ehtoja tarjosi edesmennyt kallis isäitini Signe Nyberg. Tack, Kära!

Vähän ennen maalia ja liian varhain poistuivat myös pienen perheemme rakkaat jäsenet Pyry ja Kaiku. Maukuvan opponoinnin käpälänjäljet koristavat vieläkin tietokoneeni näppäimistöä. Teitä on niin ikävä!

Ilman puolisoani en olisi tässä. En tiedä olisiko missään muuallakaan. Sinä olet minua kannatellut synkimpienkin virtojen ylitse. Kiitos Sinulle, kaikista rakkain. Nöyrä kiitos myös elämälle, joka saattoi meidät yhteen.

**PATRIK NYBERG**

# 1 JOHDANTO

*Hahmon pää, kaulusta esittävät värialueet ja ylävartalo näyttävät erillisiltä, toisiinsa liitetyiltä kappaleilta Helene Schjerfbeckin Omakuvassa paletteineen I vuodelta 1937 (kuva 1).<sup>1</sup> Geometrisen kulmikkaista muodoista rakentuu litteä, pahvinen kulissi. Koosteenomainen kuva näyttää esittävän toista kuvaa, ei sen lihaa ja verta olevaa tekijää ja kohdetta. Epätodellisen hahmon vartalon leikkaa viistosti, sitä ikään kuin kannatellen, terävä viiva, maalarin paletti. Kuvan litteydestä reliefimäisesti kohoavat, paletin kantamat sininen, valkoinen, keltainen ja punainen kirkuvat räikeyttään lähes monokromaattisen hahmon rinnalla. Toisin kuin harkitun rakenteellinen figuuri, värien sattumanvaraiset läiskät osoittelevat raakaa materiaalisuuttaan. Maalauskankaaseen pinttyneen tahrain tavoin ne ohjaavat katseen kuvan aineelliseen ja käsillä olevaan pintaan, kouriintuntuvaan todellisuuteen, kuvitteellisen tilan ja representaation tälle puolen.*

*Mihin Schjerfbeck omakuvassaan paikantuu? Kuvassa näkyvään hahmoon vai maalaamisen materiaaliin jälkiin?*

*Samantapaisen kysymyksen voi esittää Marcel Duchampin yli kaksi vuosikymmentä myöhemmin signeeratun omakuvan Kieli poskessani (1959) äärellä (kuva 2). Paperin pintaa myöten etenevä piirrosjälki tapailee tekijänsä kasvojen profiilin piirteitä. Kielen pullistama poski sen sijaan irtautuu paperin kaksiulotteisesta pinnasta ja kurkottaa kolmanteen ulottuvuuteen, ikään kuin piirrosta todellisempaa tekijänsä kuvana. Kipsinen valos kasvoista on syntynyt fyysisestä kontaktista ruumiin lihalliseen todellisuuteen.*

*Schjerfbeck on jättänyt maalaukseen ruumiillisen eleensä jäljen ikään kuin tahraraan esittävän hahmon kuvaa. Ruumiinsa synnyttämän painauman myötä myös Duchamp näyttää tavoitelleen jotakin enemmän kuin mitä esittävä kuva voi tavoittaa. Ennemmin kuin esittävät, Duchampin ja Schjerfbeckin teokset kysyvät mitä esittäminen on. Omakuvien kahtia halkaistu logiikka kääntää katseen representaatioon itseensä, se osoittelee kuvaa pikemmin kuin sen kohdetta havaintojen alkuperänä.*

Didrichsenin taidemuseo tuotti vuonna 2000 yhteistyössä Tiedekeskus Heurekan kanssa Schjerfbeckin omakuvista koostetun animaatiovideon *Metamorfoosi*.<sup>2</sup> Maalaukset ilmaantuvat videossa ajallisessa järjestyksessä, edeltävä omakuva häipyä seuraavan terävöityessä. Animaatio noudattaa Schjerfbeckin omakuvien vallinnutta henkilönarratiivista tulkinnan perinnettä ja korostaa ajan ehdollistamia, ikääntymisen mukanaan tuomia muutoksia. Kronologinen retoriikka palvelee ennen kaikkea omakuvien sarjan diskursiivista hahmottamista. Omakuvat ovat rakenne-osia

- 1 Schjerfbeckin omakuvien ajoituksen ja nimien suhteen noudatan tuoreinta perusteellista kartoitusta taiteilijan tuotannosta, Ateneumin taidemuseon näyttelyjulkaisua vuodelta 2012. Ahtola-Moorhouse 2012a.
- 2 Videon tuotti alun perin Tiedekeskus Heureka vuonna 2000, jolloin sen nimeksi annettiin *Morfologia*. Didrichsenin taidemuseon tilauksesta videosta valmistettiin uudelleen editoitu versio vuonna 2006, jolloin se sai myös uuden nimen *Metamorfoosi*. Animaatiossa Schjerfbeckin omakuvia esiintyy 13, eli noin kolmannes kaikista tunnetuista taiteilijan omakuvista. Ks. Koivunen 2014.



1

**HELENE SCHJERFBECK**

Omakuva paletteineen I, 1937

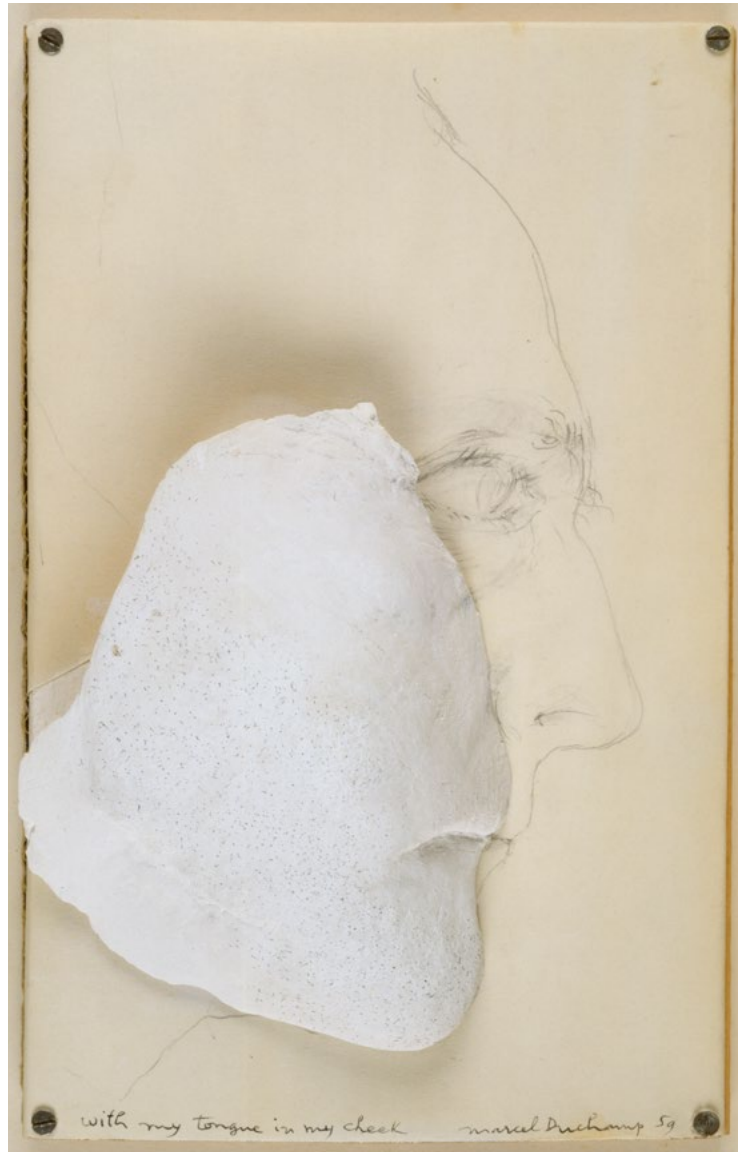
tempera ja öljy kankaalle

44,5 cm x 33,5 cm

Moderna Museet, Statens konstmuseer, Tukholma

Kuva: Kansallisgalleria | Yehia Eweis





2

**MARCEL DUCHAMP**

Kieli poskessani, 1959

kipsi ja lyijykynä paperille, joka on kiinnitetty puulle

25 x 15 x 5,1 cm

Centre Pompidou – Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle

Kuva: © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jacques Faujour

kerronnan kokonaisuudessa, jossa huomio ohjataan esittävään tasoon. Katso-  
misen ennalta määrätty lyhyt kesto tähdentää optisen havainnon merkitystä  
vastoin maalausten materiaalisuuden avaamaa vaihtelevien tekstuurien hap-  
tista maisemaa, joka on omiaan hidastamaan katsomista ja muodostamaan  
kitkaa representaatiolle ja omakuvien luettavuudelle.

Tutkimukseni käsittelee Helene Schjerfbeckin omakuvien esittämi-  
sen ja katsomisen problematiikkaa. Kysyn, miten niiden esittävän ja ei-esittä-  
vän, tilan ja pinnan, figuurin ja aistimellisen ulottuvuuksien väliin jännittynyt  
dynamiikka tuottaa tai mahdollisesti purkaa merkityksiä.

Helene Schjerfbeckin (1862–1946) taide on ollut pitkään kotimaisen,  
mutta myös huomattavan suuren kansainvälisen huomion kohde. Omakuvat ovat  
herättäneet aivan erityistä kiinnostusta. Ne mainitaan ja niitä on käsitelty lukui-  
sissa kansainvälisissä yhteyksissä. Schjerfbeckin omakuvia on pidetty poikkeuk-  
sellisina. Niiden kuvallista ominaislaatua on kuitenkin analysoitu hämmästyttävän  
vähän. Omakuvia on pääsääntöisesti tarkasteltu elämäkerrallista taustaa vasten.<sup>3</sup>

Omakuvia tunnetaan kaiken kaikkiaan noin 40 kappaletta. Ne ovat  
syntyneet pitkän ajan kuluessa. Ensimmäinen on vuodelta 1878 ja viimeiset tai-  
teilija maalasi ja piirsi vuonna 1945. Omakuvien kokonaisuudesta suurin osa si-  
joittuu vanhuusvuosiin, kun taiteilija oli jo yli 70-vuotias. Omakuvia onkin lähes  
poikkeuksetta pohdittu vanhenemisen tematiikan valossa.

Useimmissa Schjerfbeckin omakuvia arvioivissa teksteissä kiinnite-  
tään huomiota siihen, että ne ovat etäänntyneet visuaalisesta mimesiksestä.  
Tästä huolimatta niiden hyvinkin viitteellisiä esittäviä piirteitä tulkitaan fyysisen  
ikäntymisen merkkeinä tai reaktioina tähän tosiasiaan. Toisinaan myös omaku-  
vien ilmaisutapa ja modernistiset piirteet kytketään tekijän elämäntilanteeseen.  
On esimerkiksi katsottu, että pelkistynyt ilmaisutapa palvelee ikääntymisen ruu-  
miillisten viitteiden kätkemistä. Maalauksellisen estetiikan korostumista esittä-  
vyyden kustannuksella on tulkittu myös Schjerfbeckin pyrkimyksenä korostaa  
luovan mielen ulottuvuutta rappeutuvan ruumiin vastapainona.

Omakuvien sarjaa on luettu visuaalisena narratiivina tekijänsä elä-  
mänvaiheista. Välillisesti myös teosten maalauksellinen ominaislaatu on ase-  
tettu henkilöhistoriaa representoivaan funktioon. Kaikissa näissä tulkinnois-  
sa omakuvien merkitystä on tarkasteltu ennen muuta verbaalisen diskurssin  
ehdoilla. Tutkimuksen ulkopuolelle on kokonaan jäänyt Schjerfbeckin oma-  
kuvien esittämisen tapaan kytkeytyvä merkitysulottuvuus, eli se, miten ne  
asettuvat vuoropuheluun katsojansa kanssa elämäkerrallisesta kontekstista  
riippumatta ja maalauksen omin keinoin.

3 Annika Landmannin tuore väitös-  
kirjatutkimus *Helene Schjerfbeck's  
Selbstbildnisse – an den Grenzen des  
Ich* (Landmann 2018) on poikkeus.  
Landmann korostaa omakuvien ma-  
teriaalisen tason estetiikan ja proses-  
suaalisuuden merkitystä omakuvien  
sisällön ymmärtämisen kannalta.  
Yhtymäkohta omaan tutkimukseeni  
on myös Landmannin näkemys siitä,  
että Schjerfbeckin omakuvat ilmentä-  
vät minuuden yleisluontoisen tason  
problematiikkaa. Landmannin tutki-  
muksen argumentoinnin viitekehys  
ja taidehistoriallinen konteksti, jossa  
tutkimustulokset peilautuvat, poik-  
keavat kuitenkin omistani. Landmann  
muun muassa pohtii Schjerfbeckin  
omakuvien erityispiirteitä aikalais-  
ajattelun ja ajankohdan taidekäsitys-  
ten valossa sekä asettaa ne vuoro-  
puheluun taiteilijan kirjeenvaihdossa  
ilmenevien käsitysten kanssa. Lisäksi  
Landmann on valinnut tarkemman  
analyysin kohteeksi pääosin eri oma-  
kuvia kuin omassa tutkimuksessani  
lähiluen. Landmannin tutkimus tuli  
tietooni vaiheessa, jossa oma käsikir-  
joitukseni valmistui esitarkastusvai-  
heeseen. Tästä syystä kattavampi ja  
argumentoinnin yksityiskohtiin me-  
nevä vuoropuhelu Landmannin tutki-  
muksen kanssa jää tämän väitöskirjan  
ulkopuolelle.



Biografisen narratiivin ehdollistama kysymyksenasettelu on ohjannut kysymään mitä omakuvat esittävät. Vähäiselle huomiolle on jäänyt mielestäni olennainen kysymys siitä, *miten* ne esittävät. Omakuvien keskeinen sisältö juontuu näkemykseni mukaan jälkimmäiseen kysymyksenasetteluun. Schjerfbeckin omakuvien merkitykset eivät määrity niiden välittömästä suhteesta tekijänsä ja kohteensa elämäntilanteisiin ja elämäkerrallisiin vaiheisiin. Huomio kiinnittyy maalausten sisään rakentuneisiin jännitteisiin – dynamiikkaan, jossa esittävä ja ei-esittävä ulottuvuus asettuvat keskinäiseen vuoropuheluun.

Kyseinen problematiikka korostuu omakuvissa 1930-luvulta alkavalla ajanjaksolla, johon valtaosa – kolme neljännestä – kaikista tunnetuista Schjerfbeckin omakuvista ajoittuu. Omakuvien lähempi tarkastelu painottuu tutkimuksessa tähän tuotannon myöhäisempään vaiheeseen, joka on myös tutkimuksen laajempien kysymyksenasettelujen kannalta kiinnostavin. Tällä ajanjaksolla omakuvien maalaukselliset piirteet näyttävät yhä enemmän asettuvan jännitteeseen suhteeseen mimeettiseen muotoon nähden.

Aiemmissa arvioissa Schjerfbeckin omakuvista kysymys ruumiista ja siihen kytkeytyvästä identiteetistä on ollut keskeinen. Se on tämänkin tutkimuksen keskiössä. En kuitenkaan lähesty kysymystä elämäkerrallisten lähteiden ja omakuvien keskinäisen tarkastelun keinoin. Tämän tutkimuksen valossa kysymys nousee teoksista itsestään.

## MAALATTU KUVA

Schjerfbeck on viime vuosikymmeninä nostettu keskeiselle paikalle 1900-luvun maalaustaiteen kaanonissa. Hänen omakuvansa kuitenkin kyseenalaistavat maalaustaiteen modernismia hallitsevat taidehistorialliset ja teoreettiset näkemykset.<sup>4</sup> Schjerfbeckin omakuvia analysoimalla voi esittää kysymyksiä, jotka koskevat modernismin ajan maalaustaiteen identiteetin määrittelyä myös laajemmin. Erityisesti kysymykset koskettavat sitä maalaustaiteen osaluetta, jossa esittävä aihe ja eritoten henkilöaihe ei näytä menettäneen merkitystään huolimatta siitä, että maalaus on etäännytynyt mimeettisestä esittämisestä ja korostaa aistimellisen pinnan todellisuutta.

Schjerfbeckin omakuvien rinnalla tutkimus käsittelee periaatteellisemmalla tasolla sitä, kuinka aistimellisen ja esittämisen ulottuvuuksien väliin jännittynyt modernismin ajan maalaus tuottaa merkityksiä. Tarkastelen sitä, miten moderni maalaus omin keinoin asettuu vuoropuheluun katsojan kanssa. Esittävän aiheen ja ilmaisutavan suhde voidaan tutkimuksen valossa nähdä dialogisena tavalla, joka lykkää kulttuurisia representaatioita pikemmin kuin vahvistaa niitä.

4 Modernismin käsitteellä viitataan monesti sekä tietyn ajanjakson maalausten ominaisuuksiin että niitä koskevaan määrittelyyn, modernistiseen diskurssiin. Ks. esim. Harris 2006, 199–201. Tutkimuksessani viittaan modernismilla pääsääntöisesti jälkimmäiseen tapaan ymmärtää käsite; verbaalisesti artikuloituihin tavoitteisiin ja ideaaleihin, joita maalaustaiteelle asetettiin. Koska tutkimukseni valossa on kysymyksenalaista, ovatko teokset, joihin viitataan sitoutuneet tähän diskurssiin, kantavatko ne modernistisia näkemyksiä ja ominaisuuksia, käytän ilmaisuja ”maalaustaide modernismin ajalla”, ”maalaustaide 1800-luvun jälkipuoliskolla ja 1900-luvun ensimmäisellä puoliskolla” tai ”moderni maalaustaide”. Toisinaan puhun kyseisten teosten yhteydessä niiden ”modernistisista piirteistä”, jolla viitataan yleensä maalausten mimesiksestä etäänntyneeseen luonteeseen. ”Modernistisesta maalaustaiteesta” tai ”maalaustaiteen modernismista” puhuessani viittaan teoksiin, jotka voidaan nähdä modernistiseen diskurssiin sitoutuneina, eritoten formalistisiin tavoitteisiin, myös esittäessään.

Kutsun tarkastelun kohteena olevaa ilmiötä ja maalaustaiteen osaluetta *maalatuksi kuvaksi*. Sanaparilla viittaa maalauksen erityisluonteeseen kuvana kuvien joukossa, maalauksen erityiseen esittämisen tapaan. Samalla tarkoitan sillä modernin maalaustaiteen käytäntöjä, jotka eivät näytä solmiutuneen maalaustaiteen autonomian tavoitteluun siten, että esittävä aihe menettäisi merkityksensä tai esittämisestä luovuttaisiin kokonaan. Viittaa maalatulla kuvalla teoksiin, joiden merkitys ei pelkisty yksinomaan esteettisen vaikutelman sen paremmin kuin representaation ulottuvuuteen. Maalattu kuva ohjaa katseen esteettisen vaikutelman ja esittämisen väliseen eroavuuteen itseensä, sekä siitä juontuviin representaatiota, kuvaa ja maalausta koskeviin kysymyksiin.<sup>5</sup>

Ranskalainen taidehistorioitsija Hubert Damisch kutsuu ”teoreettisiksi objekteiksi” kuvia, jotka ohjaavat katsojansa käsitteellisten kysymysten äärelle. Damisch tähdentää sitä, että teoreettisena objektina kuva ei ole vain ajattelun väline tai teoretisoinnin kohde, vaan ajattelu *on* kuvassa.<sup>6</sup> Damischin mukaan kuva ajattelee ja on tiedon subjekti erityisesti silloin, kun se kyseenalaistaa oman johdonmukaisuutensa ja ykseytensä, kun se eroaa itsestään. Kirjassaan *A Theory of / Cloud /* Damisch tarkastelee pilven problemaattista asemaa renessanssin ajan maalaustaiteessa.<sup>7</sup> Pilvi on jotakin, joka ei taivu lineaariperspektiivin systemaattiseen tilan representaatioon. Se nyrjäyttää representaation logiikan kuvasta itsestään käsin ja avaa maalaukseen materiaalisen maailman ja käsitteellisen tiedon välisen vuoropuhelun.

Damisch paikantaa kirjassaan teoreettisuuden maalaustaiteeseen. Käsitteellisyys tai filosofinen asenne liitetään kuitenkin useimmiten maalaustaiteesta poikkeaviin kuvataiteen alueisiin, kuten välinerajat ylittäneeseen avantgardeen ja erityisesti Marcel Duchampiin, joka koetteli teoksillaan taiteen, kuvan ja identiteetin käsitteitä, sekä toisaalta avantgarden perillisenä pidettyyn jälkimoderniin taiteeseen. Maalaustaide, erityisesti modernismin ajalla, nähdään reflektiivisyyden sijaan aistimellisen alueena.<sup>8</sup>

Modernismin ajan maalaustaiteeseen on liitetty kielenvastaisuus, kielen suhde ruumiillisuuteen sekä usko subjektin autonomiaan. Jälkimodernista perspektiivistä tarkasteltaessa on katsottu, että maalaustaiteen modernismia määrittelee okulasentrismi. Okulasentrismillä tarkoitetaan näkemisen arvostusta tiedon ja totuuden lähteenä länsimaisen kulttuurin eri variaatioissa. Sillä viitataan yhtä lailla mielensisäiseen spekulaatioon kuin tarkkailevaan ruumiilliseen silmäpariin. Okulasentrismiin sisältyy ajatus subjektin ja kohteen välisestä etäisyydestä ja usko objektiivisuuden mahdollisuuteen. Objektiiv-

5 Anders Kreuger on käyttänyt maalatun kuvan käsitettä Nina Roosin nykymaalaustaiteen erityisluonteen pohdinnan yhteydessä. Se sopiikin hyvin Roosin abstraktin ja esittävän välimaastoon sijoittuvan tuotannon luonnehtimiseen. Sanaparia voi silti käyttää laajemminkin maalaustaiteessa kuvailun jännitteen tarkastelussa. Kreuger 2001.

6 Bois et al. 1998.

7 Damisch 2002.

8 Maalaustaiteen modernismista on esitetty 1700-luvulle saakka ulottuvia rajauksia (Robert Rosenblum 1978, Michael Fried) tai vasta 1900-luvun alkuun ja abstraktin taiteen ilmaantumiseen rajautuvia (W.J.T. Mitchell). Modernismi alkaa 1800-luvun puolivälistä mm. Clement Greenbergille ja Rosalind Kraussille. Yleisesti modernismin valtakauden katsotaan päättyvän 1960-luvulle tultaessa, esimerkiksi minimalismin ja käsitetaiteen ilmaantumisen myötä. Modernismin rajauksista ks. esim. Mitchell, 1994, 213. Tässä tutkimuksessa ja sen kysymyksenasettelujen myötä maalaustaiteen modernismi ajoittuu 1800-luvun puolivälistä 1900-luvun puolivälin tienoille. Ajanjakson alkupuolelle sijoittuvat maalaustaiteen ilmiöt, joissa ilmaisutapa tuli erityisen huomion kohteeksi samalla kun kirjallisista aiheista irtauduttiin käsillä olevan todellisuuden kuvaamiseen.

suuden käsite sulkee pois kuulon tai kosketuksen näkemistä temporaalisemmat kokemuksen alueet. Tiedon optiset määreet implikoivat staattisuutta ja kiinteitä olemuksia dynaamisen tulemisen ja katoavien ilmiöiden sijaan.<sup>9</sup>

Maalaustaiteelle modernismin ajalla rakennettu identiteetti kantaa kestäättömille oppositioille perustuvaa olemusajattelua. Schjerfbeckin omakuvat näyttävät kuitenkin kyseenalaistavan maalauksen yhtä lailla kuin subjektin autonomian. Niistä voi lukea myös representaatiokriittisen asenteen ja näkemisen epäilyn. Omakuvat asettavat kyseenalaiseen valoon subjektin eheyden ja omaehtoisuuden. Samalla ne luonnostelevat kuvan toimijuuden mahdollisuutta suhteessa identiteetin sosio-kulttuurisiin reunaehtoihin. Omakuvat kääntyvät omaa representaatiotaan ja näkyvään ruumiiseen kytkeytyviä identiteetin määrittelyn parametrejä vastaan.

Miten määritellä modernismin ajan maalaustaidetta, jota ei ongelmattomasti voi ymmärtää pelkästään esteettisten tavoitteiden näkökulmasta tai ainoastaan sen perusteella, että se esittää? Tutkimukseni kysyy, miten tässä valossa tulisi ymmärtää modernismin ajan maalaustaiteelle kirjoitettu identiteetti, joka perustuu sen asettamiselle välineraajat ylittäneiden avantgarden käytäntöjen vastakohtaksi. Eikö maalaustaide modernismin ajalla, kuten nykyäänkin, ole moninaisten käytäntöjen ja tavoitteiden alue? Voidaanko maalattu kuva nähdä pikemmin lähempänä avantgarden representaatiokriittistä poetiikkaa, kuin välineen autonomiaan ja muodon omaehtoiseen estetiikkaan kurkottavia maalaustaiteen juonteita? Tutkimuksen tavoitteena on näiden yleisluontoisempien kysymysten osalta avata keskustelua. Schjerfbeckin omakuvat toimivat laajempien kysymysten kaikupohjana, mutta maalatun kuvan aluetta ja ilmiötä koskeva periaatteellisen tason tarkastelu on yhtä lailla se konteksti, jossa omakuvien erityislaatu resonoi.

Tutkimukseni juontaa juurensa ihmettelyyn Schjerfbeckin omakuvien edessä jo paljon ennen tämän tutkimuksen aloittamista. Huomio jakautuneesta ja tulkinnallisista tarttumakohtia karttelevasta luonteesta koskee muitakin modernismin ajan maalauksia. Tutkimustyöni alkuvaiheissa tarkoitus olikin käsitellä useita teoksia, ei pelkästään Schjerfbeckin omakuvia. Jännite esittämisen tavan ja aiheen välillä tuntui kiinnostavammalta kuin muotoon ja sisältöön erikseen kiinnittyvät merkitykset esimerkiksi Vilho Lammen maalauksessa *Saunan katto* (1933). Päädyin kuitenkin rajaamaan ilmiön tarkastelun Schjerfbeckin omakuviiin paljolti siitä syystä, että omakuva, Lammen maisema ja muut mieltäni vaivanneet teokset edustivat eri genrejä, mikä olisi vaatinut tutkimuskysymystä hajottavaa useiden tarkastelukontekstien huomioon ottamista ja pohdintaa.

Tutkimuksen rajaaminen mahdollisti tarkentamisen omakuvan lajiin ja sen erityiskysymyksiin. Ilmaisutavan modernistisuutta korostavassa omakuvassa minua kiinnostanut jännite esittävän ja ei-esittävän ulottuvuuksien välillä näyttäytyy äärimmilleen virittyneenä. Schjerfbeckin omakuvien valitseminen lähemmän tarkastelun kohteeksi tarjosi mahdollisuuden syventää problematiikan käsittelyä ja rajata tarkastelu periaatteellisempien kysymysten osalta henkilöaiheiseen maalaustaiteeseen.

Tutkimukseni lähtökohta oli myös havainto siitä, kuinka kiinnostukseni kohteena olleista teoksista tehdyt tulkinnat ja oma katsomiskokemukseni eivät kohdanneet. Kysymykset ja niihin haetut vastaukset koskivat yleensä, ja monesti toisensa poissulkevalla tavalla, joko teoksen esittävää tasoa tai sen maalauksellista estetiikkaa. Tällainen joko-tai-asetelma, joka noudattelee taidehistorian perinteisten kysymyksenasettelujen jakolinjaa, on omiaan peittämään alleen teosten monitasoisen oman puheen.

Representaation epäily ja kyseenalaistava asenne kuvien tarjoamiin totuuksiin on osa arkeani nykyaikaisen taiteen parissa vietetyn työurani myötä.<sup>10</sup> Katson kuitenkin – ja tutkimukseni tarkoitus on se osoittaa – etteivät kriittisyys ja purkava asenne ole jälkimodernin taiteen yksinomaisuutta. Nykyaikaisen taiteen aikainen lähestymistapa ja teoreettinen viitekehys ovat säädelleet oman tarkastelutapani optiikkaa. Schjerfbeckin omakuvien äärellä linssejä ei tarvitse tarkentaa uudelleen. Omakuvat asettuvat luontevaan ja tasaveroiseen vuoropuheluun jälkistrukturalistisen teorianmuodostuksen kanssa. Walter Benjamin muotoili jo sotienvälisellä ajalla tähän yhteyteen sopivan historiallisen indeksin käsitteen, jolla hän tarkoitti ilmiön suuntautumista kohti subjektin nykyisyyttä. Kuvat eivät sen valossa kuulu ainoastaan tiettyyn aikaan, vaan ne tulevat vasta tiettynä aikana luettavuuden piiriin.<sup>11</sup>

## MAALAUSTAITEEN MODERNISMI JA ESITTÄMINEN: JOHDATUS TUTKIMUSKENTTÄÄN

*Näköisyydellä ei enää ole painoarvoa, sillä taiteilija uhraa kaiken kuvan kompositiolle. Aiheella ei enää ole merkitystä, tai jos sillä on, merkitys on hyvin vähäinen.*<sup>12</sup>

*Se mitä kutsun ”deskriptiiviseksi maalaukseksi” – eli maalaus, jossa muotoja ei käytetä emootioiden objekteina, vaan keinona synnyttää tunteita tai tarjota tietoa. Siihen luokkaan kuuluvat... Muotokuvat, joilla on psykologista tai historiallista arvoa...*<sup>13</sup>

- 10 Olen työskennellyt Kiasmassa, Kuvataideakatemian opetustehtävissä sekä kriitikkona ja kirjoittajana. Olen aiemmin pohtinut Schjerfbeckin omakuvissa havaitsemani merkityksiä purkavaa logiikkaa ja representaatiota eri tavoin epäileviä tai kyseenalaistavia nykyaikaisen taiteen teoksia, maalauksia yhtä lailla kuin valokuvia, liikkuvan kuvan teoksia ja installaatioita. Ks. esim. Nyberg 1998; Nyberg 2001; Nyberg 2012; Nyberg 2014; Nyberg 2015.
- 11 Benjaminin historiallisen indeksin käsitteestä ks. Esim. Elo 2005, 187–193.
- 12 Guillaume Apollinaire kirjoitti vuonna 1912: “Verisimilitude no longer has any importance, for the artist sacrifices everything to the composition of his picture. The subject no longer counts, or if it counts, it counts for very little”. Apollinaire 1996 (1912), 180.
- 13 Clive Bell kirjoitti: “What I call ‘Descriptive Painting’ – that is, painting in which forms are used not as objects of emotion, but as means of suggesting emotion or conveying information. Portraits of psychological and historical value... belong to this class”. Bell 1996 (1914), 114.

## Kuvasta kieleksi: modernismi ja sen kritiikki

Maalaustaiteen on nähty 1900-luvulle tultaessa vetäytyvän historiallisen ja sosiaalisen todellisuuden realiteeteista. Ajatellaan, että se keskittyi olemuksensa tarkasteluun. Maalaustaiteen tavoitteita ja identiteettiä 1900-luvun ensimmäisellä puoliskolla määritelleet kriitikot, kuten Clive Bell ja Roger Fry tai myöhemmin Clement Greenberg ja Michael Fried, katsoivat, että maalaus käsitteli, tai ainakin sen pitäisi käsitellä yksinomaan visuaalisen estetiikan kysymyksiä. Kuten Clive Bell määritteli, sen tuli keskittyä teoksen ”merkitsevään muotoon” (”significant form”). Viittaukset maalauksen ulkopuoliseen todellisuuteen, esittävä aihe tai abstraktissa maalauksessa jopa syvyysvaikutelma, vaaransivat teoksen autonomian. Maalaus asettuisi tarkasteltavaksi muiden kriteerien kuin maalaustaiteen ominnaksi luetun ominaisuuden, esteettisen muodon visuaalisen vaikutelman, nojalla.

Maalaustaiteelle modernismin ajalla rakennetun ontologian taustaoletuksia ovat kirjoittaneet näkyväksi ja purkaneet jälkistrukturalismin teorioista ammentaneet taidehistorioitsijat. Kriittisen katseen modernismiin ovat luoneet erityisesti *October*-julkaisun piirissä toimivat kriitikot ja vaikutusvaltaiset taidehistorioitsijat, kuten Benjamin Buchloch, Hal Foster ja Rosalind E. Krauss, jotka 1970-luvulta lähtien ovat tutkineet ja puolustaneet jälkimodernin taiteen ilmiöitä. Kyseenalaiseksi on asetettu erityisesti modernismia kannatteleva oletus siitä, että maalauksen merkitys olisi ai-neellistunut teoksen ainutkertaiseen visuaaliseen muotoon ja maalaus sul-keutuisi ”optiseen tämänhetkisyYTEensä”, kuten Krauss käsitystä luonneh-tii.<sup>14</sup> Kuten monet muutkin tutkijat ovat katsoneet, ei-esittävät maalaukset viittaavat tosiasiasa toisiinsa ja niitä yhdistävään modernistiseen diskurs-siin. Maalausta puolustavasta ja sen merkitystä määrittelevästä puheesta muodostui sen sisältö, W.J.T. Mitchell esittää.<sup>15</sup> Modernistinen maalaustai-de ei tarjoudu ainoastaan nähtäväksi, vaan avautuu monin tavoin luetta-vaksi. Ylipäätään on osoitettu mahdottomaksi ajatus maalauksen täydestä läsnäolosta omin ehdoin. Maalaus on havaintomaailman ilmiöitä karttaes-saankin visuaalinen teksti. Se kantaa modernistiseen diskurssiin kirjautu-neita käsityksiä ja taustaoletuksia, joiden myötä se kytkeytyy kulttuurises-ti ja historiallisesti ehdollistuneisiin ja ideologisesti latautuneisiin tiedon rakenteisiin.<sup>16</sup>

Modernismin itseymmärrykseen ja tavoitteisiin kirjautuneet oletukset on luettavissa esiin ja niiden perusta purettavissa. Voidaan kuitenkin kysyä määrittelevätkö nämä käsitykset maalauksia itseään tai

14 Ks. Krauss 1994, 15.

15 Mitchell 1989, 354–355.

16 Ks. esim. Jones 2003; Leja 1993.

ainakaan modernismin ajan maalaustaidetta kokonaisuudessaan. Vai koskevatko ne enemmän formalistisen kritiikin verbaalisesti artikuloituja ihanteita? Maalaustaiteen merkitystä ja asemaa on tarkasteltu ennen kaikkea sitä koskevaan diskurssiin kirjoitetun itseymmärryksen valossa.<sup>17</sup> Tämä on merkinnyt myös sitä, ettei maalauksella itsellään, kuvan keinoin, ole nähty olevan diskursiivista toimijuutta. Modernismin kriitikoiden implikoitu johtopäätös on, että kun modernistinen retoriikka menettää uskottavuutensa, niin käy myös modernille maalaustaiteelle. Maalauksella ei tämän näkemyksen mukaan voisi olla merkityksiä välittömän historiallisen kontekstinsa diskurssit ohittavalla tavalla.

Esittävän aiheen merkitystä 1900-luvun maalaustaiteen juonteissa on kriittisen uudelleen arvion piirissä arvioitu niin ikään modernismin itsensä säätämällä optiikalla. Modernismiin liittyy kiinteästi ajatus lineaarisesta edistyksestä ja vaatimus kilvoitella kohti yhä puhtaammin pelkästään maalaukselle ominaista visuaalisen ilmaisun aluetta. Kun modernismia on pääasiassa purettu sen itseymmärryksen näkökulmasta, keskiössä on ollut muodon uusintamisen problematiikka. Esittämisen merkitystä ei modernistisia piirteitä sisältävien maalauksen kohdalla ole tarkasteltu kovin moniulotteisella tavalla. Esittävä taso on sivuutettu tai modernismin esittävät juonteet on abstraktin taiteen ilmaannuttua nähty jälkijättöisinä, jopa "antimodernismina".<sup>18</sup> Modernistinen diskurssi värittää jälkimodernia käsitystä maalaustaiteen asemasta ja merkityksestä sekä, kuten voi väittää, esittämisen merkityksetömyydestä 1900-luvun maalaustaiteessa.<sup>19</sup>

Yksi tutkimukseni lähtökohdista on kysyä, onko maalauksella, sen paremmin kuin millään muullakaan kuvataiteen käytännöllä, sellaista liikkumatonta identiteettiä, jollaiseksi se *retorisesti* modernismissa tuotettiin, ja johon jälkimodernin teorian suodattama taidehistorian kirjoitus yhä nojaa.<sup>20</sup> Vastaako modernistinen kertomus maalaustaiteen tavoitteista ja kehityksestä sitä maalausten moninaisten käytäntöjen todellisuutta, josta kehityskulku on suodatettu esiin?

Esittävän aiheen merkitystä modernismin kriittisessä uudelleen arvioinnissa on taidehistorian tutkimusnäkökulmista korostanut sosiaalishistoriallinen lähestymistapa. Maalauksia on tarkasteltu siitä representaatiokriittisestä lähtökohdasta, ettei kuva ylipäättään ole tahraton ikkuna todellisuuteen, vaan pikemmin havaintoja järjestävä

17 Humanistisissa tieteissä diskurssilla tarkoitetaan mitä tahansa sääntöjen ja konventioiden hallitsemaa väittämien ja lausumien kokonaisuutta, jonka säännönmukaisuudesta käyttäjä ei ole tietoinen. Diskurssin käsite juontuu strukturalismin näkemykseen lingvistiksestä mallista mallina kaikelle kommunikaatiolle. Yhtä hyvin voidaan puhua mainoksen diskurssista kuin impressionistisen maalaustaiteen diskurssista. Ks. esim. Macey 2001, 100–101.

18 Esimerkiksi Benjamin Buchloch on katsonut, että paluu esittävyteen maailmansotien välisenä aikana edustaa antimodernismia. Buchlochin mukaan maalaustaide sitoutuu esittävyden myötä ylipäättään ympäröivän yhteiskunnan arvoihin, ei esimerkiksi pelkästään se osa taidetta, joka palveli Natsi-Saksan tai Neuvostoliiton kaltaisia valtiollisia ideologioita. Ks. tarkemmin luku 3.

19 Modernismikriittistä tulkintaa luonnehtii modernismista itsestään juontuva lineaarisen edistyksen malli ja purkutyön alla ollut oppositionaalinen ajattelu, kuten muun muassa Charles Harrison (2005) ja Inkamaija Iitiä (2008) ovat huomauttaneet. Vastakkainasettelu palvelee jälkimodernin taiteen määrittelyä, mutta ylläpitää samalla näkemystä maalaustaiteesta yksinäisenä ja olemuksellisenä kategoriana.

20 Ossi Naukkarinen (2007) summaa, kuinka viime vuosikymmeninä on asetettu vastakkain "koossapitävä" (teos-, esine, tai objektilähtöinen) ja "hajauttava" (tapahtuma-, toiminta-, prosessi- tai kokemuslähtöinen) taideajattelu, ja argumentoi, kuinka näitä ominaisuuksia ei kuitenkaan voi rajata tiettyyn periodiin tai mediumiin.

21 Representaation kritiikillä viitataan tutkimuksessani käsitykseen, jonka mukaan kuva on realistisimmassakin muodossaan erilaisten valintojen ja painotusten säätelemä tulkin esittämistään. Nelson Goodman kiteyttää käsityksen perusteet osuvasti filosofisesta näkökulmasta. Esittäminen on aina kohteen *jonakin* esittämistä, ”– – sillä kohde edessäni on mies, atomipilvi, solurakenne, viulisti, ystävä, mieli-puoli ja paljon muuta”. Goodman 1993, 69. Mieke Balin ohella Norman Bryson on 1980-luvun alusta lähtien (Bryson 2000) tarkastellut maalaustaideita semioottisena rakenteena, jossa esittävät elementit ymmärretään havainto-objektien sijaan merkitsijöinä, kuvaan rakentuvan diskursiivisen kokonaisuuden osina verbaalisen narratiivin elementtien tapaan. Semioottinen havaintomallin kritiikki on nytemmin taidehistoriallisen tutkimuksen piirissä melko lailla vakiintunut lähtökohta ja oikeastaan osittain jo jäänyt kuvallisen käänteiden ja muiden tekstuaalisista selitysmalleista toisaalle kurkottavien ”käänteiden” varjoon. Esittämisen relativistisella luonteella on poliittinen, todellisuutta konstruoiva ulottuvuus, kuten eritoten feministisen taidehistorian piirissä jo vuosikymmeniä on tähdennetty. Tähän kytkeytyy näkemys kuvien diskursiivisuudesta. Kuva kantaa tai tuottaa havaintoja ja käsityksiä, jotka ovat yhteydessä verbaalisesti muotoutuviin tai muihin tiedon rakenteisiin.

22 Ks. esim. antologia *Dealing with Degas*. Erityisesti Edgar Degas’n myöhäistutannon modernistisen idiomien kannalta kirjoittajien teosanalyytit ja -tulkinat jäävät yksipuolisiksi keskittyessään ikonografian, representaation ja maalausten figuratiivisen tason sommitelun erittelyyn. Teoksen kirjoittajiin lukeutuu kansainvälisesti tunnetuimpia maalaustaiteen modernismia sukupuolieron näkökulmasta tarkastelleita tutkijoita, kuten Anthea Callen, Hollis Clayson, Heather Dawkins, Linda Nochlin sekä Griselda Pollock. Kendall & Pollock 1992. Palaan näihin kysymyksiin luvussa 3.

inskriptiopinta.<sup>21</sup> Tältä kannalta on tutkittu erityisesti 1800-luvun jälkipuolen maalaustaideita. Modernistisuutta ei tuolloin vielä yksipuolisesti määritellyt ilmaisutapa. Luopuminen maalaustaiteen kirjallisesta perinteestä ja pyrkimys aiempaa välittömämpään suhteeseen ympäröivän todellisuuden kanssa merkitsi kuitenkin visuaalisen havainnon ja havaintojen subjektin eli tekijän yksilöllisyyden merkityksen korostamista.

Kenties kriittisimmän katseen varhaiseen modernismiin ovat luoneet feministisesti orientoituneet tutkijat. He ovat analysoineet sitä, kuinka maalaukset luonnollistavat, ylläpitävät tai tuottavat sukupuolieron kaltaisia sosiaalisia hierarkioita ja osoittaneet, että maalaukset ovat diskursiivisia rakenteita. Toisin kuin modernismin itsensä tuottamia verbaalisia diskursseja purkaneissa lähestymistavoissa, näissä tutkimusnäkökulmissa on kiinnitetty huomiota teoksen ja katsojan väliseen vuoropuheluun. Modernismi näki maalauksen universaalisesti ja pelkästään pyyteettömän visuaalisen estetiikkansa ja sisäisten muotosuhteiden nojalla merkitsevänä. Katsojan historiallisella ja sosiaalisella paikantuneisuudella on kuitenkin merkitystä sen kannalta, miten ja mihin merkitykset ankkuroituvat. Eri-tyinen merkitys tällä on sukupuolieron näkökulmasta, sillä modernismin miesvaltaisen taiteilijakunnan aiheeksi valikoitui usein naisen keho.

Kun modernismia on purettu tästä näkökulmasta, huomio on monesti kuitenkin ohjautunut yksipuolisesti maalauksen esittävään dimensioon. Modernin ilmaisutavan merkitys on näissä lähestymistavoissa toisinaan nähty vain marginaalisena. Toisinaan taas on tulkittu, että modernistisen estetiikan tarkoitus on kätkeä aiheenvalintaan kytkeytyvä sukupuolten välisiä valtasuhteita ilmentävä asetelma, jossa naisen keho tarjoutuu miesmaalarin katseelle.<sup>22</sup>

Modernismia sen metanarratiivista käsin dekonstruoinut tutkimus ei ole ylipäättään kiinnittänyt huomiota esittävän aiheen merkitykseen modernismin ajan maalaustaiteessa, tai se on sulkenut modernismin piiristä pois ne käytännöt, joissa sillä näyttää olevan merkitystä. Modernismia representaatiosta käsin purkaneessa tutkimusotteessa ei sitä vastoin ole kiinnitetty huomiota modernin maalauksen erityiseen esittämisen tapaan.

Välittömästä mimesiksestä etäännyttävän ilmaisutavan ulottuvuudella ei aina ja yksiselitteisesti ole pelkästään esteettinen funktio. Tarkastelen tutkimuksessani sitä, millainen merkitys maalauksen materiaalisella ulottuvuudella on sen kannalta, kuinka kuva määrittelee katsojan

ja kohteen välisiä positioita. Esitän, että maalattu kuva kykenee alleviivamaan eroa kuvan ja sen kohteen välillä ja luomaan representaation luonnollistumista torjuvia efektejä.

### **Maalauksen kahdet kasvot: modernismi kritiikkinä**

Altti Kuusamo tiivistää modernismia dekonstruoineen asenteen todetessaan, että esittävällä ja ei-esittävällä maalauksella ei ole eroa, sillä molemmissa on kyse retoristen mallien toisintamisesta.<sup>23</sup> Maalaus, on se sitten esittävä tai ei-esittävä, ei ole diskursseista irrallinen, aistimellisen välitön, kuten modernismi mieli ajatella. Onko se kuitenkin diskurssien passiivinen toisintaja? Maalatun kuvan näkökulmasta diskursseja liikutteleva toimijuus näyttää juontuvan ”retoristen mallien”, eli maalaustaiteen paradigmojen sekoittamisesta. Luettavuudelle asettuvat haasteet nousevat siitä, ettei maalaus taivu yhden lukutavan optiikkaan, eikä ole se ykseys, jota modernismi propagoi.

Modernismia purkaneessa kriittisessä taidehistorian uudelleenkirjoituksessa maalaus on kaiken kaikkiaan nähty sitä ympäröiviä diskursseja toisintavana, koskevat nämä sitten esittävää aihetta tai esteettistä ulottuvuutta. Maalatun kuvan alueella, jonka tämä tutkimus pyrkii rajamaan esiin, merkitykset eivät avaudu sen paremmin tämänhetkisyysdiskurssia kantavan pinnan, kuin maalauksen viittauskohteisiin kytkeytyvien merkitysten ehdoilla yksin, vaan niiden väliin avautuvassa tilassa.

Tällaiseen itse-eron poetiikkaan on kiinnitetty huomioita varhaisen modernismin maalaustaiteessa ja erityisesti Édouard Manet’n 1800-luvun jälkipuolen tuotannossa. Manet’n taide on emblemaattinen modernismin määrittelyn kannalta. Se on myös toiminut katalysaattorina sille keskustelulle, jossa pyritään ratkaisemaan mistä käsin maalauksen merkitykset avautuvat, mimeettisten muotojen välisten suhteiden kuvatilaan muodostuneesta ”tekstistä” käsin, vai värien ja muotojen välisten suhteiden muodostamasta pinnanmyötäisestä estetiikasta. Manet’n maalaukset ja niiden ympärille syntynyt keskustelu toimii tutkimukseni peilauspintana. Manet’n tuotantoa voi pitää eräänlaisena maalatun kuvan kysymysten alkunäyttämönä, jossa problematiikka artikuloituu. Käsittelen Manet’n maalaustaidetta ”teoreettisena objektina”, kuvasta käsin avautuvana pohdintana maalauksen ja representaation välisestä suhteesta. Manet’n tuotanto on viitekehys ja keskeinen paikantuma niille kysymyksille, jotka nousevat omin vivahtein ja omanlaisessa kontekstissaan myös Schjerfbeckin omakuvista.

23 Kuusamo 2005, 38–42.



Clement Greenberg arvioi vuonna 1961, että Manet’n sadan vuoden takaiset teokset olivat ensimmäisiä modernistisia maalauksia, koska ne niin suoraan toivat esiin maalausten pinnat.<sup>24</sup> Manet’n aikalaisille ei ollut selvää mistä käsin teosten merkitykset avautuivat, tuliko niitä lukea vai vain katsoa. Aikalaiskriitikoista Émile Zola katsoi taiteilijan teoksia arvioidessaan, että aihe oli pelkästään tekosyy maalaamiselle.<sup>25</sup> Esimerkiksi Charles Baudelaire kuitenkin luki Manet’n ja hänen aikalaistensa taidetta ”modernin elämän” kuvauksena. Lukuisat muutkin kriitikot yrittivät lukea viestiä, jota esittävä aihe kantoi.

Manet’n ympärillä vellonut keskustelu virittyi toisensa pois-sulkevien näkemysten vastakkainasetteluksi. Vastakkainasettelu oli oire Manet’n maalausten itsensä määrittelyä pakenevasta luonteesta. Arden Reed korostaa Manet-tutkimuksessaan, kuinka taiteilijan teokset näyttäytyivät vaihduntakuvina, jotka eivät asettuneet yhteen optiikkaan. Merkitykset vaelsivat epähierarkkisesti tilan ja pinnan ulottuvuuksien välillä.<sup>26</sup> Tämän myötä Manet’n maalaukset syöksivät raiteiltaan monenlaisia oletuksia yhtä lailla maalaustaiteen kuin esittämiensä kohteiden identiteeteistä.

Reed huomauttaa myös, että katsojan rooli merkitysten avaajana korostui Manet’n maalausten äärellä. Tätä on tähdentänyt myös Michael Fried.<sup>27</sup> Maalaukset koskivat katsomista itseään, koska ne eivät asettaneet hierarkiaa tilan ja pinnan, esittävän ja ei-esittävän ulottuvuuden välille, vaan päinvastoin alleviivasivat näiden tasojen ja niiden kantamien eriävien merkitysulottuvuuksien välistä jännitettä. Tämä dynamiikka poikkeaa modernismin itseymmärrykseen sisältyvästä teoksen katsojasuhteen määrittelystä. Sen mukaan maalauksen tulisi olla itsessään täysi, sulkeuman kaltainen ja ainoastaan itsensä varassa merkitsevä.<sup>28</sup>

Vielä 1960-luvulla Michael Fried puolusti itsekin maalaustaiteen lajipuhuttua sekä maalauksen eheyttä ja katsojasta riippumatonta ole-musta. Tunnetussa esseessään *Art and Objecthood* Fried luonnehti minimalismin uutta suuntausta ”teatterilliseksi”.<sup>29</sup> Minimalismi edellyttää katsojan liikkumista tilassa ja luo ruumiillisen suhteen vastaanottajaansa. Minimalismin katsojanvarainen estetiikka hylkäsi kaiken kaikkiaan taide-teoksen integriteetin periaatteen. Minimalismiin sisältyvä taidekäsitysten muutos on osa nykytaiteen historiaa, alkusysäys taiteen nykykäytännöille, joissa vuorovaikutus katsojan kanssa on usein teoksen sisään rakentunut ominaisuus.

24 Greenberg 1989.

25 Ks. Fried 1998, 284.

26 Reed 2003.

27 Fried 1998.

28 Rosalind Krauss määritteli 1970-luvulla maalaustaiteen modernismin ja jälkimodernin taiteen ratkaisevaksi eroksi jälkimmäisen kontekstin merkityksestä tietoista luonnetta. Teos ei ole itsessään täysi eikä rakennu vain tekijän varaan, vaan merkitykset syntyvät vuorovaikutuksessa esitystekstiin. Krauss 1986.

29 Fried 1996a (1967).

Myöhemmissä taidehistoriallisissa tutkimuksissaan Fried liitti teatterillisuuden Manet'n ja hänen sukupolvensa muihin maalareihin. Teatterillisuudella Fried tarkoitti tällöin muun muassa sitä, kuinka pintaan kuuluviksi mieltyvät maalaukselliset ominaisuudet osoittelevat "teatterillisesti" omaa todellisuuttaan ja kantavat esittävään aiheeseen nähden ristiriitaista viestiä. Aikalaiskatsojat reagoivat johdonmukaisuuden puuttumiseen, mutta eivät pelkästään esteettisten odotusten tasolla. Kaksinaisuus ei hämärtänyt vain maalauksen identiteettiä, vaan efekti vaikutti katsojan ja esitetyn henkilön väliseen intersubjektiiviseen dynamiikkaan, sillä se oli omiaan häiritsemään hahmon identiteetin luettavuutta.

Michel Foucault katsoi, että Manet'n maalaustaide on episteen katoamisen kuvallinen ilmentymä. Huomio kohdistuu maalauksen konstruktion objektina ja sen materiaalisuus tulee erottamattomaksi osaksi katsomiskokemusta. Manet'n tuotanto edustaa 1800-luvulle ajoittuvaa varhaista modernismia. Jos seurataan taidehistorian tavanomaista kertomusta, Manet'n maalausten epähierarkkinen pinta-tila-asetelma kääntyi vuosisadan vaihtuessa pinnan ja merkitsevän muodon voitoksi.<sup>30</sup> Foucault huomauttaa kuitenkin, ettei 1800-luvun murros ole väliaikainen. Elämme sitä yhä ja kuvataide artikuloi sitä yhä uudelleen erilaisina variaatioina. Manet ja Andy Warhol ovat samaa modernin episteenä, jota luonnehtii representaation kritiikki.<sup>31</sup>

Taidehistorian alalla vuosisadan vaihtumiseen liitetyn katoamisen kyseenalaistaa esimerkiksi Alastair Wrightin tutkimus Henri Matisseen taiteesta.<sup>32</sup> Kun Manet on emblemaattinen varhaisen modernismin määrittelyn kannalta, niin Matisse on keskeisimpiä 1900-luvun modernismia henkilöiviä taiteilijoita. Wright luonnehtii modernismin taidehistoriointia "sentripetaalisen vietin" johdattelun ja arvostelee arvioita maalaustaiteen luonteesta modernismin ajalla siitä, että ne perustuvat kestäville yksinkertaistuksille. Lukuisten Matisseen maalausten ominaisuus on representaatiota lykkäävä efekti. Figuuri ei lakkaa merkitsemästä, eikä ilmaisutapa täytä sille asetettuja esteettisiä odotuksia. Maalaukset hämärtävät sitä pinnan ja kuvatilan välistä hierarkiaa, jonka ajatellaan Matisseen tultaessa asettuneen merkitsevän muodon voitoksi. Henkilöaiheidensa myötä maalaukset koskevat empiirisen ja sosiaalisen todellisuuden määrittelyä. Maalauksellinen pinta on materiaa, jolla on maalausten sisään rakentuvassa dialogissa subjekti-objekti-asetelmaa horjuttava diskursiivinen funktio – "merkitykset tarttuvat pigmenttiin", Wright muotoilee.<sup>33</sup>

30 Vuonna 2004 julkaistussa Yve-Alain Bois'n, Benjamin Buchlochin, Hal Fosterin ja Rosalind Kraussin viime vuosisadan taiteen uudessa kokonaisuus-tyksessä *Art since 1900*, määritellään vuosisadan taitteeseen monesti sijoitettua taidehistoriallista katkosta. Kun maalaustaide vuosien 1850 ja 1900 välillä keskittyi havainnoinnin luonteen tutkimiseen, uuden vuosisadan myötä se siirtyi maalaustaiteen olemuksen itsensä tutkimiseen. Foster et. al. 2004. Näkemys kestää kenties kuitenkin vain jos seurataan abstraktiin taiteeseen johtavaa polkua. Richard Shiff arvosteli jälki-impressionismin määritelmään kytkeytyvää radikaalin katkoksen ajatusta jo 1980-luvun puolivälissä. Hän argumentoi, kuinka se ei vastaa maalaustaiteen käytäntöjä, vaan on formalistisen diskurssin ylläpitämä konstrukto. Shiff 1986.

31 Ks. Tanke 2009, 7, 9, 13, 82.

32 Wright 2004.

33 Wright 2014, 85.

Ajatus vuosisadan taitteeseen ajoittuvasta radikaalista katkoksesta kestää kenties vain, jos seurataan abstraktiin taiteeseen johtavaa polkua. Kun maalaustaidetta tarkastellaan teos- ja tuotantokohtaisesti, sen sijaan että seurataan taidehistorian metanarratiivia, maalauksen kriittisyyttä voi arvioida muidenkin kriteerien näkökulmasta kuin sen suhteena lajin perinteeseen. Esimerkiksi Charles Harrison pitää edistysnarratiiviin tukeutuvaa arviota modernismin ajan maalaustaiteesta pelkistävänä. Esittävän maalaustaiteen 1900-luvun käytännöissä kulkee Harrisonin näkemyksen mukaan juonne, joka ei noudata sitä ”retinaalisen” ja ”antiretinaalisen” taiteen dikotomista jakolinjaa, jota erityisesti Rosalind Krauss on korostanut määritellessään modernin maalaustaiteen ja välienerajat ylittäneen avantgarden merkitystä ja asemaa 1900-luvun ensimmäisen puoliskon taiteessa. Harrisonin esiin kirjoittama ”kolmas juonne” kattaa henkilöaiheisia maalauksia Manet’sta Warholiin, jotka poikkeavat modernismin autonomian tavoittelusta. Ne säilyttivät suhteen empiiriseen todellisuuteen, mutta samalla problematisoivat eri tavoin representaationsa keinoja.<sup>34</sup>

Moderni maalaustaide on moninaisten tavoitteiden ja poetiikojen moniääninen kokonaisuus. Ilmaisutavalla ei modernismin ajan esittävässä maalauksessa ole pelkästään esteettinen tai tekijän yksilöllisyyttä ilmaiseva funktio. Kun maalauksen aistimellinen ulottuvuus asettuu vuoropuheluun esittävän aiheen kanssa, sillä on potentiaalisesti myös merkityksiä liikutteleva aktiivinen funktio.

Käytän tutkimuksessani muodon tai tyylin käsitteiden sijaan käsitettä *faktuuri* (engl. fracture) kun viittaa maalauksen aistimellisen ja materiaalsen pinnan ulottuvuuteen ja ominaisuuksiin. Faktuuri on 1800-luvulla maalaustaiteeseen liitetty käsite, jolla viitattiin tekijän yksilölliseen käsialaan.<sup>35</sup> David Summersin tavoin käytän käsitettä kuitenkin neutraalimmassa ja teknisemmässä merkityksessä, joka ei lähtökohtaisesti määrittele materiaalsen ulottuvuuden merkitysfunktiota. Faktuuri on sidottu tekijään, mutta se ei sinänsä edellytä ajatusta tekijälleen leimallisesta ja yhtenäisestä yksilöllisestä tyylistä. Faktuuri osoittaa artefaktin ”tehtyyttä”, se dokumentoi indeksisesti maalauksen tekemisen prosessia ja korostaa sen materiaalista rakentumista.<sup>36</sup> Määrittely on erityisen relevantti Schjerfbeckin omakuvien kohdalla. Ne ovat tyyllisesti eklektisiä, eivätkä ne tältä kannalta täyty modernistisia odotuksia yksilöllisestä ja toisteisesta ilmaisutavasta ja muotoon kytkeytyvästä ykseydestä.

34 Harrison 2005.

35 The Concise Oxford Dictionary of Art Terms, *fracture*.

36 Summers, 2003, 74–77.

## Modernismin omakuva ja omakuvan modernismi

Esittäminen yleensä ja henkilöaihe, mutta erityisesti muotokuva on ongelmallinen maalaustaiteelle asetettujen modernististen tavoitteiden kannalta. Clive Bell huomauttaa, ettei esittäminen itsessään vaaranna maalauksen puhtaasti esteettisen läsnäolon vaikutelmaa, mikäli esittävää muotoa tarkastellaan yksinomaan muotona, ei representaationa. Sen sijaan esimerkiksi ”psykologisesti tai historiallisesti kiinnostavat muotokuvat” ohjaavat huomion pois teoksen esteettisestä olemuksesta.<sup>37</sup>

”Psykologisella kiinnostuksella”, eli katsojan ja esitetyn henkilön välisellä intersubjektiivisella dynamiikalla on painoarvoa minkä tahansa henkilöaiheisen maalauksen merkitysten kehkeytymisessä, kuten esimerkiksi juuri katsojan roolia korostaneet feministiset tutkijat tähdentävät. Muotokuva on kuitenkin samalla korostuneen problemaattinen laji modernismin itseymmärryksen kannalta. Se liittyy genren kantamaan odotushorisonttiin. Silloinkin kun maalaus hylkii mimeettistä muotoa, yksilöidyn, nimetyn ja historiallisesti todellisen henkilön erityisyys kilpailee taide-teoksen itsensä erityisyyden kanssa. Kuten johdannon alussa mainitsin, ilmaisutavan modernistisuutta korostavassa omakuvassa jännite esittävän ja ei-esittävän dimension välillä näyttäytyy äärimmilleen virittyneenä.

Modernismi kantaa maalaustaiteen alueen autonomian ohella oletusta tekijän autonomiasta. 1800-luvun jälkipuoliskolla moderni maalaustaide ymmärrettiin tekijän ainutkertaisen näkemisen tavan ilmaisuna. 1900-luvun formalistisen tarkasteluoptiikan myötä havaintotodellisuuden kohteet menettivät itsenäisen merkityksensä, tekijän ainutertainen yksilöllisyys aineellistui maalauksen merkitsevään muotoon.<sup>38</sup> Omakuva on yksilön singulaarisuuden ilmaisu *par excellence*. Lajin perinteisessä merkityksessä yksilöllisyyttä ilmaistaan kuitenkin ulkoisen, näkyvän ja viime kädessä ruumiiseen paikantuneen erityisyyden keinoin. Modernismi satoi autenttisuuden sisäiseen kokemukseen ja sen ilmaisemiseen. Minuus paikantui maalauksen pinnanmyötäiseen estetiikkaan. Summaten: tekijän singulaarisuutta tarkasteltiin havaintojen subjektin ominaisuudessa, kun omakuvan lajin perinteisiä kriteerejä noudattavassa maalauksessa tekijä asettuu havaintojen kohteeksi ja yksilöllisyyden parametrejä luetaan kuvatilaan paikantuneen figuurin ja muiden elementtien ulkoisista ominaisuuksista käsin.

Oletus ilmaisutavan ainutkertaisuuteen kytkeytyvästä autenttisuudesta minuudesta murenee, kun originaalisuuden perusta murenee ja maa-

37 Bell 1996.

38 Ks. Esim. Davis et al., 1994, 583–587.

lauksen autonomia asettuu kyseenalaiseksi. Roland Barthesin kirjallisuuden kontekstissa postuloima ”tekijän kuolema” koskee myös maalaria, kun maalausta ei ymmärretä vain näköaisteille avautuvan läsnäolon epifania-<sup>39</sup> Teoksen alkuperä ei ole tekijässä, vaan tämän hyödyntämien tyylien modernistisissa kieliopissa. Maalaukset viittaavat toisiinsa ja niitä kannatteleisiin diskursseihin. Subjektin autonomian kyseenalaisuus ja identiteetin ulkoisuus koskee yhtä lailla perinteisellä tavalla esittävää muotokuvaa ja sen alalajia, omakuvaa. Kuva on visuaalisten merkitsijöiden kooste, teksti, jonka alkuperä ei niinkään ole sen kohde tai tekijä, vaan ennemmin omakuvan perinteeseen nojaava lajin kielioppi ja näkyvään ruumiiseen kiinnittyvä identiteetin sosio-kulttuurisesti määräytynyt tunnusmerkistö.

Jälkistrukturalismin subjektikriittisessä valossa identiteetti määrittyy diskursiivisesti myös empiirisen todellisuuden havaintojen näkökulmasta. Oletus subjektin autonomiasta on yhtä kyseenalainen kuin näkemys maalaustaiteen autonomiasta. Kuten muotokuvan lajia tutkinut Tutta Palin huomauttaa, ”ruumiin pinta kuuluu yhteisen merkityksenannon piiriin”.<sup>40</sup> Ruumiin ja sen eleiden havaintoja jäsentävät historiallisesti ja kulttuurisesti rakentuneet eronteot ja kategoriat. Minuus ei ole olemuksellinen, myötäsyttyinen tai pelkästään sisältäpäin ohjautuva. Identiteetti määrittyy vuorovaikutuksessa diskursiivisiin rakenteisiin kirjautuneiden erontekojen kanssa. Tähän liittyy käsitys identiteetin performatiivisesta luonteesta. Identiteettiä ei ole ilman puhetta, eleitä ja tekoja, joista sitä voidaan lukea. Yksilön kyky tuottaa identiteettiään on kuitenkin rajallinen. Identiteettiä tuottava ruumis asettuu luettavaksi havaintoja jäsentävien – usein reduktiivisten ja normatiivisten – kategorioiden läpi.

Tätä taustaa vasten muoto- ja omakuvia on tarkasteltu yksilön autonomian ajatusta pönkittävinä, elleivät ne eksplisiittisesti tematisoi identiteetin reunaehdoja, kuten monesti nykyaikaisessa.<sup>41</sup> Schjerfbeckin omakuvien tarkastelun valossa väitän kuitenkin, että myös maalaamalla tehty omakuva kykenee kysymään, mitä subjekti on, ei pelkästään toistamaan kyseenalaisia käsityksiä.

Teatterillisuus on ominaisuus, joka luonnehtii muotokuvaa lajina. Kuten Fried huomauttaa, toiminta jota muotokuva lähtökohtaisesti esittää, on katsottavaksi asettuminen.<sup>42</sup> Tältä kannalta muotokuva ei mahdu modernismin muottiin ainoastaan siksi, että se asettaa kohteen yksilöllisyyden kilpailemaan teoksen yksilöllisyyden kanssa, vaan koska se on lähtökohtaisesti katsojasta tietoinen ja vuorovaikutteinen laji. Omakuva mur-

39 Tekijän kuolemasta ks. Barthes 1993.

40 Palin 2007, 117.

41 Ks. luku 4. Nykyaikaisesta ja omakuvan genrestä ks. esim. Nyberg 2015.

42 Ks. luku 4.

taa vieläkin radikaalimmin omaehtoisen läsnäolon oletuksen. Omakuva on Louis Marinin termin ”representaation presentaatio”.<sup>43</sup> Se ohjaa katseen esittämisen kohteen ohella esittämiseen itseensä ja paljastaa diskursiivisen luonteensa, kuten Omar Calabrese määrittelee.<sup>44</sup>

Pohdin tutkimuksessani sitä, voiko omakuvaa pitää rakenteeltaan subjektikriittisenä genrenä, identiteetin performatiivisen luonteen paljastajana. Tämä näyttää koskevan ainakin Schjerfbeckin omakuvia. Samalla se, millaisen viestin niiden performatiivi tekijästään tuottaa, on kysymyksenalainen. Poseeraako Schjerfbeck kasvojen vai ”maalauksen kasvojen” ominaisuudessa – kuten Fried läsnäoloaan teatterillisesti osoittavaa maalauksen pintaa nimittää? Maalatun kuvan dynamiikassa Schjerfbeckin omakuvat näyttävät kääntyvän rakentamaansa kuvaa vastaan. Omakuvien minä pakenee identiteetin ääriviivoja yhtä lailla representoidun kohteen ominaisuudessa kuin modernistisen, ilmaisutavan estetiikkaan aineellistuneen subjektin ominaisuudessa.

## **PUHEEN KOHTEESTA PUHEEN SUBJEKTIKSI: METODOLOGISIA LÄHTÖKOHTIA JA KESKEISIÄ KÄSITTEITÄ**

Lähestyn Schjerfbeckin omakuvia teoslähtöisen luennan keinoin.<sup>45</sup> Lähtökohtainen huomio on samalla kuitenkin se, että niiden kahdentunut logiikka ei tarjoa yksiselitteistä tarttumapintaa, josta merkitykset avautuisivat. Maalausten rakentumisen osatekijät ovat monesti ylimääräytyneitä. Aina ei ole esimerkiksi selvää palveleeko maalausjälki kuvan mimeettistä ulottuvuutta vai onko se pikemminkin ymmärrettävä indeksin merkityksessä, työstämisen toimintaan palautuvana ruumiillisena eleenä. Kaiken kaikkiaan, omakuvien ominaisuudet ovat siinä määrin yhteismitattomia, että ne eivät taivu tekstin rakenneosien tavoin palvelemaan jonkin kokonaisuuden hahmottamista. Tästä syystä itse luenta ja sen premissit asettuvat valokeilaan. Lähestymistapa muodostuu väistämättä katsojalähtöiseksi.

Pikemmin kuin erittelen tekijöitä, joista omakuvien merkitykset muodostuvat, tarkastelen niiden esitysdynamiikkaa ja sen tuottamia efektejä; sitä prosessia, miten ne kuljettavat merkityksiä hakevaa katsojaansa. Luenta koskee sitä katsomisen dynamiikkaa, joka omakuvien esittämisen dynamiikasta nousee. Tästä syystä esimerkiksi Kati Kivisen monikanavaisten liikkuvan kuvan tilaa hyödyntävien installaatioiden yhteydessä ja

**43** Ks. luku 4.

**44** Ks. luku 4.

**45** Taidehistorian alan suomalaisessa akateemisessa keskustelussa on aika ajoin pohdittu luennan ja tulkinnan käsitteiden eroa. Jälkimmäiseen sisältyisi vahvemmin oletus ”oikeasta” tulkinnasta. Tulkinnan käsitteessä en näe ongelmaa, jos ymmärretään, että kyse on yhdestä mahdollisesta tulkinnasta, joka ei sulje muita pois. Ainakin Schjerfbeckin omakuvien ylimääräytynyt luonne on avoin lukuisille erilaisille tulkinnoille. Käytän tulkinnan ja luennan käsitteitä rinnakkain ja tekemättä niiden välillä eroa. Tarkastelutavan perusteita ja maalatun kuvan erityisluonteen luennalle asettamia haasteita käsittelen tarkemmin luvuissa 2 ja 3.

niiden analysoinnille asettamien haasteiden pohjalta pohtima vastaanottajan kokemuksesta lähtevä tutkimusnäkökulma on relevantti. Liikkuvan kuvan yhtä lailla tilaa kuin kerrontaakin hyödyntävä audiovisuaalinen installaatio on prosessuaalinen ja merkitykset ja mielikuvat nivoutuvat yhteen katsojan mielessä.<sup>46</sup>

Schjerfbeckin omakuvat ohjaavat itse tällaiseen tarkastelutapaan. Kuvan ja katsojan väliseen vuoropuheluun pohjautuva merkitysten avaamisen ”epämetodinen metodi” nousee toisaalta omakuvan lajin luonteesta. Kun katsottavaksi asettuminen, kuten Fried huomauttaa, on se toiminta, jota muotokuva ensisijaisesti esittää, vuoropuhelunomainen asetelma on muoto- ja omakuvaan sisään rakentunut ominaisuus. Omakuvan ”alkuperä”, kuten Jacques Derrida lajin logiikkaa määrittelee, on yhtä lailla katsoja ja katsottavaksi asettumisen prospekti kuin niiden tekijä.<sup>47</sup> Omakuvien merkitykset kirjoittuvat intersubjektiivisesti katsojan ja tekijän välisessä vuoropuhelussa.

Omaa aikaansa puhuttelevien nykyaikaisen taiteen teosten tavoin myös historiallisesti etääntyneen ajan teoksia voi tarkastella siltä kannalta, miten ne puhuttelevat katsojaansa. Tällöin ne ymmärretään historiallisen kontekstinsa ja itseään koskevien kirjallisten lähteiden kanssa tasaveroisina keskustelukumppaneina ja kuvan keinoin myös historiaa tuottavina, historiallisen tiedon subjekteina, sen sijaan että ne olisivat tiedon objekteja, kuten Georges Didi-Huberman taidehistoriakriittisesti on todennut.<sup>48</sup> Myös Mieke Bal on puolustanut lähestymistapaa, jossa teokset ymmärretään osana nykyisyyttä, mitä ne tosiasiallisesti ovatkin, eikä historialliseen kontekstiinsa kapseloituina. Bal huomauttaa, että historiankirjoituksen perinteinen ajatus käsitys vastaa asetelmaa, jossa toista tarkastellaan kolmannen persoonan kautta, ”hänenä”. ”Hän” ei ”sinän” tavoin ole läsnä puhetilanteessa, eikä vuorovaikutuksessa puhujiin.<sup>49</sup> Omakuvan näkökulmasta Balin näkemys taide-teoksen historiallisen kontekstinsa ylittävistä toimijuudesta on erityisen relevantti, sillä omakuvan näyttämöllepanon kaltaisessa asetelmassa tekijän minän katse kohtaa peilin paikalle asettuneen katsojan sinän.

Schjerfbeckin omakuvien luennalle asettamat haasteet kytkeytyvät näkemykseni mukaan subjektin ja identiteetin problematiikkaan, jota voi pitää teosten keskeisenä sisältönä. Tekijä lähestyy subjektin ja identiteetin kysymyksiä esittämisen problematiikan kautta. Omakuvien ambivalentissa jakautuneisuudessa näyttää oireilevan näkyvään ruumiiseen kirjoittuvan identiteetin ulkoisuuden ja toisenvaraisuuden prospekti.

46 Kivinen 2013, 24–27.

47 Derrida 1993.

48 Didi-Huberman 2005.

49 Bal 1999 ja 2004.

Käsittelen Schjerfbeckin omakuvien kannalta relevanttia maalattun kuvan semiosiksen problematiikkaa myös tätä periaatteellisemmalla tasolla. Tarkastelen käsityksiä siitä, miten kuvan yleensä ja erityisesti maalauksen ajatellaan olevan vuorovaikutuksessa verbaalisten diskurssien kanssa, missä merkityksessä maalaus on teksti ja miltä kannalta se eroaa kielestä ja kielen kaltaisista merkitysrakenteista, ja miten se toisaalta kuvan keinoin voi näyttäytyä diskursiivisena toimijana. Keskusteluni virittyy maalattun kuvan luettavuudelle asettamien haasteiden ympärille ja käy kriittistä vuoropuhelua maalausta koskevien jälkimodernien käsitysten kanssa. Erityisesti tarkastelen niiden käsitysten kestävyyttä, joissa moderni maalaus ymmärretään kuvallisiin konventioihin kytkeytyvien diskurssien passiivisena toisintajana tai joissa maalauksen esittävän tason ajatellaan kertaavan kitkatta sosiaalisen todellisuuden hierarkioita. Pohdin sitä, kuinka maalattu kuva kykenee ylittämään visuaalisuuden asettamat rajoitteet ja ”antiretinaalisten” taiteen käytäntöjen tavoin jopa kyseenalaistamaan näkemisen dimension ja liikuttelemaan katseeseen kytkeytyviä valtasuhteita.

### **Kielellisestä kuvalliseen ja tilalliseen käänteeseen**

James Elkins on todennut osuvasti, että maalaustaide tarjoaa itse kiinnostavinta puhetta modernismista.<sup>50</sup> Elkinsin huomautus on kriittinen kommentti modernismin historioinnista. Siihen kiteytyy samalla tarkasteluparadigman muutos taidehistorian alalla. Maalaukset tuottavat itse puhetta. Niiden merkitykset eivät juonnu ainoastaan niitä koskevaan puheeseen. Tutkimustani kannattelee näkemys siitä, että kuvat puhuvat omasta puolestaan. Ne eivät ole diskursiivisia vain siksi, että ne passiivisesti kantaisivat verbaalisia diskursseja. Ne ovat diskursiivisia toimijoita ja oman puheensa subjekteja kuvan keinoin.

W. J. T. Mitchell lanseerasi vuonna 1994 käsitteen kuvallinen käänne (pictorial turn).<sup>51</sup> Hän viittasi sillä kulttuurin kuvallistumiseen, mutta se oli yhtä lailla irtiotto lingvistiseen semiotiikkaan nojautuneen ”kielellisen käänteen” lähestymistavasta kuvien tutkimiseen. Huomio onkin sittemmin kääntynyt siihen, kuinka kuvat ovat verbaalisten tekstien rinnalla tasavertaisesti diskursiivisia toimijoita. Kuvien merkitykset eivät rakennu samalla tavalla kuin kielessä, mutta kuvat kykenevät omin keinoin asettumaan monentasoiseen vuoropuheluun yhtä lailla muihin kuviin kuin verbaalisiin teksteihin latautuneiden diskurssien kanssa, ja jopa kyseenalaistamaan niitä. Väitöskirjan teoreettinen viitekehys solmiutuu monin tavoin ja eri

50 Elkins 2005, 161.

51 Mitchell 1994.



tarkastelun tasoilla kuvan ja sanan välisiä suhteita ja vuorovaikutusta pohjineeseen kirjallisuuteen. Jälkistrukturalistisen teorianmuodostuksen piirissä visuaalisen ja kielellisen rajapintaa ovat Mitchellin ohella pohtineet esimerkiksi Jacques Derrida ja Jean-François Lyotard, joiden näkemyksiin viitataan.

Se, että kuvat ovat diskursiivisia, ei tarkoita sitä, että niiden rakenne olisi verbaalisen kielen kaltainen ja ne avautuisivat luettavaksi kielellisen tekstin tavoin. Rakenteen analyysiin perustuva lingvistinen käsitys taideteosten merkitysten kehkeytymisestä on rajallinen ja visuaalisten ja materiaalisten artefaktien tarkastelussa reduktiivinen, kuten Mieke Bal on huomauttanut. Bal korostaa semiosiksen ruumiillista, tilaan ja aikaan avautuvaa ulottuvuutta ja sen myötä myös mahdollisuutta horjuttaa representaatioihin kirjautuneita diskursseja.<sup>52</sup>

Balin huomioon sisältyy myös näkemys siitä, ettei visuaalisuus kata kuvataiteen teosten usein moniaistista tapaa puhutella vastaanottajaa. Tilan ja tilallisten aistimusten merkitystä onkin taiteentutkimuksessa korostettu ainakin 1990-luvulta lähtien.<sup>53</sup> On puhuttu ”tilallisesta käänteestä” yhtenä lingvistisen semiotiikan analyysimalleista irtautuneena tutkimusjuonteena. Tilallisuus nähdään mahdollisuutena subvertoida katsomiseen kytkeytyvää okulasentristä, subjektin ja objektin erillisyyttä kannattelevaa hierarkkista asetelmaa. Visuaalisuudesta eroavalla haptisuuden aistimellisella ulottuvuudella on niin ikään taideteoksessa kriittinen funktio. ”Esteettinen on poliittista”, kosketusaistisen dimension subversiivista potentiaalia korostanut Jennifer Fisher toteaa. Myös esimerkiksi Laura U. Marks ja Inkamaija Iitiä ovat korostaneet kuvantutkimuksessa näkemisestä irtautuvan aistimellisuuden representaatiokriittistä merkitystä.<sup>54</sup>

Tällaisia käsityksiä ja lähestymistapoja on pääasiassa sovellettu nykytaiteen alueella ja jo lähtökohtaisesti moniaistisesti puhutteleviin teoksiin. Esimerkiksi Bal pohtii semiosiksen ruumiillisuutta fyysiseen tilaan laajentuneiden installaatioteosten äärellä.<sup>55</sup> Balin nykytaiteen teoksiin liittämä ominaisuus, jonka myötä katsominen tai teoksen vastaanotto muodostuu aikaan laajenevaksi prosessiksi, on ainakin Schjerfbeckin omakuvien valossa mahdollinen myös maalaukselle. Tästä syystä käytän Schjerfbeckin teoksiin, mutta myös maalatun kuvan semiosikseen viitaten termiä *esitysdynamiikka* sen sijaan, että puhuisin esimerkiksi niiden esitysrakenteesta.

52 Bal 1999.

53 Saarikangas 1998; Bal 1999.

54 Fisher 1997, Iitiä 2008, Marks 2002.

55 Bal 1999.

## Figuraalisuus

Maalatun kuvan ilmiön tai alueen näkökulmasta tutkimuksen tärkeä keskustelukumppani on Jean-François Lyotard ja hänen tutkimuksensa kuvan ja sanan tai aistimellisen ja tekstuaalisen rajapinnalle asettuneista kuvan alueista ja taiteen ilmiöistä, jotka kykenevät purkamaan diskursiivisia rakenteita. Lyotard on tarkastellut taideteoksia ja maalauksia signifiikaation sijaan tapahtumina. Lyotardin näkemys kuvan merkityksestä, ominaislaadusta ja kriittisistä mahdollisuuksista on tutkimuksen keskeinen teoreettinen kaikupohja.

Lyotard hahmotteli vuonna 1971 ilmestyneessä väitöskirjassaan *Discours, figure* omanlaistaan kuvallista käännettä.<sup>56</sup> Hän kritisoi strukturalismia ja kartoitti kahlitsevien diskursiivisten rakenteiden murtumispisteitä taiteen ja kirjallisuuden ilmiöissä. Esteettinen on poliittista myös Lyotardin näkemyksessä. Merkitykset murenevät tai muuntuvat diskursiivisen ja aistimellisen välisessä hankauspinnassa.

Lyotard ei katso, että kuva tai visuaalisuus itsessään on kriittinen alue tai sen kriittisempi kuin verbaalisen merkityksenannon muodot. Kirjan argumentti on laajemmin ottaen kuitenkin se, että kuvaan ja kuvallisuuteen sisältyy dekonstruktiivinen potentiaali. Kuva kykenee kerrostamaan toisiinsa yhteismitattomia havainto- ja merkitystasoja, jolloin representaation johdonmukaisuus tai muodon ykseys murenee ja kuva pakenee diskursiivista määrittymistä. Ilmiön Lyotard nimeää *figuraalisuudeksi*. Figuraalinen teos ei representoi, se asettuu luettavuuden periaatetta vastaan. Merkitysrakenteen sijaan se on asettautumaton tapahtuma, joka muuntaa ja dynamisoi diskursiivisia rakenteita. Lyotard paikansi figuraalisen dynamiikan myös maalaustaiteen käytäntöihin ja – Schjerfbeckin tai maalatun kuvan kannalta kiinnostavasti – modernismin ajan esittäviä ja aistimellisia ulottuvuuksia epähierarkkisesti risteyttäviin teoksiin.

## Performatiivi

Pohjustan Schjerfbeckin omakuvien käsittelyä tarkastelemalla lajin erityispiirteitä verbaaliseen merkityksenantoon liittyvin käsittein. Pohdin omakuvaa performatiivin kielellisen kategorian ja performatiivisuuden teorian valossa ja avaan samalla näkökulmia genren toimijuuden mahdollisuuksiin.

Omakuvan lajin semiosiksen erityispiirteiden tarkastelun lähtökohtana toimii semiootikko ja taidehistorioitsija Omar Calabresen määritelmä lajin ominaisluonteesta. Omakeuva on esitysrakenteeltaan kuulijalle

osoitetun aktuaalisen lausuman visuaalinen vastine. Kuvan kantama viesti ja viestiä muodostava toiminta ovat simultaanisia. Toisin sanoen omakuva on kirjaimellisesti identiteettiä tuottava performatiivi. Performatiivi on lingvistinen käsite, mutta kielen ilmiö, johon se viittaa, asettuu aktuaalisen kokemusmaailman ja kielellisen signifikaation rajapinnalle. Kielitieteessä performatiivilla tarkoitetaan teon omaisia kielellisiä lausumia, jotka eivät viittaa asiantiloihin vaan muuttavat tai tuottavat niitä, kuten esimerkiksi ”Vihin teidät aviopariksi”.

Performatiivin käsitettä on sovellettu kielentutkimuksen aluetta laajemmissa yhteyksissä. Performatiivisuus on yksi lähestymistapa väitteeseen, että kieli ylipäättään tuottaa todellisuutta sen sijaan, että se representoisi tai heijastaisi sitä. Käsite on keskeinen identiteetin ja erityisesti sukupuoli-identiteetin problematiikkaa tarkastelevassa tutkimuksessa. Kyseisessä kontekstissa performatiivisuus ei rajoitu verbaalisen alueelle. Identiteetin näkökulmasta myös esimerkiksi ruumiin eleet ymmärretään yksilöllisyyttä tuottavina tekoina. Identiteettiä ei oikeastaan ole riippumatta sitä viestivistä ja samalla tuottavista teoista. Samalla on kuitenkin kyseenalaistettu näiden ruumiillisten performatiivien ja yksilön kyky ”muuttaa asiantiloja” eli tuottaa omaa identiteettiään. Vaikka yksilöllisyyttä viestivät teot ja tilanteet ovatkin erityisiä, niiden tuottavaa potentiaalia rajaavat kielen kaltaiset reunaehdot. Eleet ja toiminta asettuvat luettaviksi sosiaalisesti määrittävien ja havaintoja jäsentävien luokittelujen nojalla.

Tähän liittyy myös määrittelyvallan poliittisia piirteitä. Performatiivisuuden tutkimuksen piirissä onkin pohdittu, kuinka yksilö näiden reunaehtojen puitteissa kykenee ilmaisemaan tai tuottamaan normatiivisia luokitteluja ylittäviä identiteettejä.<sup>57</sup> Asetan omakuvan merkityksenmuodostuksen erityispiirteiden tarkastelun vuoropuheluun identiteetin performatiivista määrittymistä teoretisoineen Judith Butlerin näkemysten kanssa.

Performatiivinen käsitys identiteetistä ja omakuvan lajin ymmärtäminen performatiivin näkökulmasta, katsojalle osoitettuna visuaalisena lausumana ennemmin kuin esittämisen aktista ja käsillä olevasta maalauksesta riippumattomana kohteensa representaationa on aiemmasta poikkeava tarkastelukulma Schjerfbeckin omakuviin ja tarjoaa uusia mahdollisuuksia ymmärtää niitä. Omakuvien avaamassa horisontissa pohdin paitsi lajin erityisluonnetta, myös omakuvan mahdollisuuksia karata identiteetin visuaalisia parametrejä sekä subvertoida diskursiivista määrittymistä esimerkiksi juuri Lyotardin tarkoittaman figuraalisuuden myötä.

57 Suomalaisessa taidehistorian alan tutkimuksessa esim. Vänskä 2006.

## Ruumis, ego ja subjekti psykoanalyysin valossa

Omakuvan lajin ominaispiirteiden ja identiteetin reunaehtojen kohtaa-mispintojen tarkastelu pohjustaa sitä vuoropuhelua, johon saatan Schjerfbeckin omakuvien luennassa esiin piirtämäni esitysdynamiikan ja Jacques Lacanin käsitykset subjektista ja egosta kielen, visuaalisuuden ja ruumiin välisessä jännitekentässä. Schjerfbeckin omakuvien yksilöllisten piirteiden tarkastelun viitekehyksenä ja eräänlaisena ehdotuksena niiden ylimääräytyneen luonteen motivaatioksi toimii Lacanin psykoanalyttinen käsitys subjektista ja identiteetin reunaehdoista. Omakuvien esitysdynamiikka ruumiillistaa näkemykseni mukaan psyyken dynamiikkaa. Tekijän identiteettiä hämärtävä vaihdunta ilmentää lacanilaisen psyyken perustavaa ambivalenssia.

Lacan lähestyy subjektuuden kysymyksiä omalla tavallaan sanan ja kuvan välisten suhteiden näkökulmasta. Lacanin ajattelun läpäisee kriittinen suhde visuaalisuuteen. Omakuvan minä viestii tai tuottaa identiteettiään liikukumattoman kuvan ja visuaalisuuden asettamissa rajoissa. Juuri tästä syystä onkin kiinnostavaa tarkastella Schjerfbeckin omakuvien representaatiota purkavia ominaisuuksia Lacanin psykoanalyttisten näkemysten valossa.

Identiteetti eli psykoanalyttisin termin ego on Lacanin näkemyksen mukaan konstruktio, *imaginaarinen rakenne*, joka ankkuroituu omaan ja toisten havaintoon ruumiin ulkoisen muodon erillisyydestä ja ykseydestä. *Ruumiinkuvan* käsite liittyy tähän. Ruumiinkuva kytkeytyy empiirisesti havaittuun ruumiiseen, mutta se on viime kädessä psyykkinen ja sosiaalinen määre. Ruumiinkuva on lyhyesti määritellen itsen ja toisten mielikuvien – ja viime kädessä sosio-kulttuuristen luokittelujen eli *symbolisen rekisterin* diskursiivisten rakenteiden – ylläpitämä psyykkinen representaatio ruumiista ja siihen paikantuvasta identiteetistä.

Lacan katsoo, että samastuminen ruumiin imagoon ja sen omaksi ymmärtäminen on ”väärintunnistus”, sillä subjekti on tosiasiasa Toisen halua ilmaisevien viettiensä pirstoma, ei yksi kokonainen, vaan eräänlainen ”intersubjektiviteetti”. Ruumiinkuva ja sen kantama ego ei kuulu itselle. Subjekti vieraantuu ruumiinsa de facto ruumiillisuudesta ruumiinkuvaa ulkoa päin muovaavien mallien diskursiivisessa paineessa. Psyykeä asuttaa toisenvaraisuudesta juontuva ambivalenssi. Ego on pohjimmiltaan kahlitseva rakenne, jossa subjekti itse asiassa on objekti.

Lacanin näkemyksessä subjektiä määrittää – tai subjekti on – halun liikuttama tiedostamaton. Tiedostamatonta voi luonnehtia psyyken

representaatiokriittiseksi ulottuvuudeksi. Ruumiinkuvan parametreihin tukeutuva ego on liikkumattoman kuvan kaltainen. Subjekti ilmaantuu ennen kaikkea halua ilmaisevan ja toiselle suunnatun puheen alueella.

Subjektia, kuten puhetta, jonka alueella se ilmaantuu, määrittelee aikaan avautuminen ja vapautuminen egon objektin luonteisesta staattisuudesta. Tarkastelen Schjerfbeckin omakuvien temporaalisia piirteitä tästä näkökulmasta, egosta ja imaginaarisen ruumiin ääriviivoista irtautuvan puheen visuaalisena ilmentymänä.

Ruumiinkuvan vieraannuttavaa luonnetta on käsitelty myös Lacanin näkemyksiin nojaava Kaja Silverman.<sup>58</sup> Silverman katsoo kuitenkin, että Lacanin käsitys ruumiista ja sen merkityksestä egon kannalta on puutteellinen. Ego kytkeytyy ruumiiseen, mutta ei pelkästään sen näkövään muotoon. Silverman lähestyy identiteetin kysymystä *eletyn ruumiin* näkökulmasta. Kun ruumiinkuva ja sen kannatteleva ego rakentuu ulkoisten havaintojen varaan, eletty ruumis on ruumiista käsin koetun minän ulottuvuus, jonka parametrit ovat moniaistisia. Eletty ruumis on fluktuoiva, tilaan ja tilanteisiin reagoiva egon dimensio. Eletyn ruumiin kautta subjekti hahmottaa visuaalisen samastumisen puutteellisen ja ruumiin todellisuudesta vieraannuttavan luonteen, eron ruumiin ja sen kuvan välillä. Tästä juontuu kyky ylläpitää etäisyyttä ulkoa annettuihin, pakottaviin ja pelkistäviin tai normatiivisiin identiteetin määreisiin, kuten Silverman argumentoi.

Sovellan Silvermanin näkemystä eletyn ruumiin ulottuvuudesta Schjerfbeckin omakuvien haptisesti resonoivien piirteiden merkityksen pohdintaan. Tarkastelen omakuvien efektejä, jotka nyrjäyttävät katseen kuvan virtuaaliseen tilaan rakentuneesta representaatiosta ja suuntaavat huomion fyysiseen todellisuuteen – niin katsojan, teoksen kuin tekijän merkityksessä.<sup>59</sup>

## TUTKIMUKSEN RAKENNE

Ensimmäinen luku tämän johdannon jälkeen, luku 2, toimii yhtäältä meditaationa teos- ja katsojalähtöisen tarkastelutapani perusteista. Toisaalta se on yleisen tason johdatus kysymyksiin kuvan ja sanan välisistä suhteista, joita siirryn luvussa 3 tarkastelemaan maalatun kuvan erityisestä näkökulmasta.

Luvussa 3 kirjoitan esiin esittämisen ja katsomisen dynamiikan piirteitä, jotka luonnehtivat maalattua kuvaa ja jonka nojalla se voidaan ymmärtää representaatiokriittisenä ja eri tavoin modernismin asettamis-

58 Silverman 1996.

59Psykoanalyttistä käsitteistöä ja näkökulmaa on sovellettu taideteosten subversiivisen potentiaalin valossa pääasiassa nykytaiteen tutkimuksessa. Suomessa esimerkiksi Erkkilä 2008 ja Haapala 2011.

ta tavoitteista irtautuvana. Tarkennan ja laajennan keskustelua Manet'n tuotantoon paikantuneista kysymyksistä ja asetan tämän keskustelun vuoropuheluun modernismin ajan maalaustaidetta määritelleiden käsitysten kanssa. Erityisesti käyn dialogia jälkimodernista näkökulmasta käsin muodostuneiden maalausta koskevien oletusten kanssa. Tarkastelen niitä piirteitä ja ominaisuuksia, joiden valossa maalaus voidaan nähdä lähempänä välinerajat ylittäneitä kriittisiä juonteita kuin on oletettu. Luvun lopuksi tarkastelen Lyotardin käsitystä representaatioita purkavasta figuraalisuudesta keinona artikuloida maalatun kuvan subversiivista semiosista.

Luku 4 käsittelee omakuvan lajin erityiskysymyksiä yleensä ja erityisesti performatiivin kielellisen kategorian sekä identiteettiä koskevan performatiivisuuden näkökulmasta. Luvussa luonnostelen omakuvan toimijuuden mahdollisuutta maalatun kuvan ominaisuudessa.

Luku 5 tarkastelee aiempia näkemyksiä ja tulkintoja Schjerfbeckin omakuvista sekä luonnostelee näistä poikkeavaa, kuvalähtöistä ja performatiivista tulokulmaa omakuviin. Luku toimii johdatuksena lähestymistapaan, jota sovellan luvun 7 luennassa.

Luku 6, joka edeltää Schjerfbeckin omakuvien luentaan paneutuvaa lukua 7, esittelee psykoanalyttisen subjektikäsityksen pääpiirteitä. Se toimii Schjerfbeckin omakuvien esitysdynamiikan analyysin peilauspintana. Käyn luvussa myös keskustelua Jacques Lacanin visuaalisuuteen ja representaatioon liittyvistä käsityksistä sekä luonnostelen näkemystä siitä, kuinka lacanilainen, kielen ulottuvuudessa operoiva subjekti kykenee näyttäytymään kuvan keinoin.

Schjerfbeckin omakuvia ja niiden esitysdynamiikkaa lähilukeva luku 7 rakentuu "kasvojen" ja "käden" välisen jännitteen tarkastelulle. Kasvot tarkoittavat tässä yhteydessä ruumiinkuvan ja identiteetin "luettavia" parametrejä ja samalla omakuvien esittävää ulottuvuutta ylipäättään. Käsi taas tarkoittaa maalauksen pintaan paikantuvaa ja samalla fyysiseen todellisuuteen kurkottavaa materiaalista dimensiota, joka osoittelee maalauksen tehtyyttä ja on maalaamisen ruumiillisten eleiden indeksi. Tarkastelu rakentuu kahden tulokulman ja määreen varaan, tilan ja ajan, jotka molemmat kuvaavat Schjerfbeckin omakuvien tuottamia efektejä.

## 2 KUVA, SANA JA KATSOJA: JOHDATUS TUTKIMUSNÄKÖKULMAAN

James Elkinsin huomautus siitä, että maalaustaide tarjoaa itse kiinnostavinta puhetta modernismista, on kriittinen kommentti taidehistorian niin sanotuista suurista kertomuksista, pyrkimyksestä jäljittää laajoja jatkumoi-  
ta ja kehityskulkuja.<sup>60</sup> Näistä yksi kertomus koskee maalaustaiteen asemaa ja merkitystä modernismin ajalla.

Kokonaisvaltaisuutta tavoittelevien taidehistorian narratiivien valossa tarkasteltuna teosten keskinäiset eroavuudet ja kokonaiskuvan moniäänisyys alistetaan herkästi palvelemaan kertomuksen sisäisen logiikan tarpeita sekä vastakkainasetteluja, jotka pelkistävät niiden moniaalle kirkkottavia merkitysulottuvuuksia. Vallitseva kertomus voi muuttua, kun yksilöityjä teoksia ja tuotantoja lähestytään historiallisten intentioiden, periodisointien ja jatkumoiden sijaan omasta puolestaan puhuvina. Maalaustaide ei modernismin ajalla ole yksiääninen kokonaisuus. Maalauksen oma puhe poikkeaa maalaustaideesta koskevasta puheesta ainakin sen juonteen näkökulmasta, jonka tämä tutkimus rajaa esiin.

Mitä oikeastaan tarkoittaa se, että kuvat tai taideteokset ”puhuvat”? Mihin tulkinnat perustuvat, jos teoksia tarkastellaan erillään taidehistorian tutkimukseen vakiintuneista konteksteista? Avaan tässä luvussa tutkimukseni teoslähtöisen tarkastelutavan teoreettista viitekehystä periaatteelliselta kannalta. Pohdinta taustoittaa seuraavan luvun kysymyksenasettelua, jossa asetan modernin ajan maalausten yksilöityjä käytäntöjä vuoropuheluun maalaustaiteen modernismia määrittelevän puheen kanssa.<sup>61</sup>

### Kuvan/Katsojan piirtymisestä

Taidehistorian alan viime vuosikymmenien paradigmanmuutoksessa on kyseenalaistettu oletus annetusta ja universaalisti pätevästä tulkinnan kontekstista sekä tulkintojen kyvystä tavoittaa teosten ”todellisuus” sellaisenaan.<sup>62</sup>

Tulkinnat kiinnittyvät tiedostamattakin erilaisiin vaihtoehtoihin taustaoletuksiin tai paradigmoihin, joiden välinen arvottaminen voi viime kädessä olla vain suhteellista. Tähän liittyy ajatus, että tulkinnat tuottavat todellisuutta, eivät vain heijasta sitä. Kieli konstruoi todellisuutta ja myös historiallinen kerronta on retorinen struktuuri, joka järjestää kokemuksen

60 Elkins 2005, 161.

61 Tämän luvun ensimmäiset versiot syntyivät tutkimukseni varhaisessa vaiheessa. Käsitys teoslähtöisyydestä ja katsojan roolista merkitysten muodostumisessa on sittemmin arkipäiväistynyt suomalaisenkin taidehistorian tutkimuksen piirissä. Sen sijaan maalaustaiteen modernismin tutkimuksessa katsojan ja teoksen kuva-keinollisten ominaisuuksien väliseen vuoropuheluun nojaava tarkastelutapa ei suomalaisessa kontekstissa ole erityisen yleistynyt, vaikka poikkeuksia toki on. Ks. esim. Kalha 2005 ja Lukkarinen 2007, myös Palin 2004. Pidän tarpeellisenä pitää tähän lukuun sisältyvän keskustelun kuvien itsenäisestä toimijuudesta mukana jo siitä syystä, että erityisesti Schjerfbeckin omakuvien tarkastelutraditio on leimallisen biografisesti painottunut.

62 Kontekstin käsitteen kriittisestä tarkastelusta ks. esim. Bal & Bryson 1991. Konteksti ei ole annettu tai vakaa, oli kyse sitten historiallisesti etään-tyneen ajan tai käsillä olevan hetken tukinnallisesta kontekstista. Konteksti konstruoidaan, ”kirjoitetaan” loputtomasta määrästä historiallisia faktoja tai kysymyksenasetteluja valitsemalla. Tässä suhteessa se ei eroa ”tekstistä”, visuaalisesta tai verbaalisesta tulkinnan kohteesta merkitysstruktuurina.

rakennetta. Se hyödyntää erilaisia kielellisen ilmaisun konventioita siinä missä fiktiokin. Paitsi että historianarratiivi väistämättä valikoi loputtomasta määrästä ”faktoja”, myös sen kielelliset käytännöt kantavat sanomaa; deskriptio on jo argumentti.<sup>63</sup>

Huomio on siirtynyt vaihteleviin katsojuuksiin. Jälkistrukturalistisen teorianmuodostuksen myötä tulkitsija nähdään historiallisena ja paikantuneena. Historioitsija ei voi jäännöksettä irtautua sosiaalisesti ja yksilöllisesti määrittävästä positiostaan, asettua menneen katsojaksi menneen ehdoilla. Tällaisista reunaehdoista tietoinen, tehtävänsä mielekkyyttä haakeva taidehistorioitsija löytää itsensä helposti tilanteesta, jossa vaihtelee huoli yhtäältä relatiivisiksi ajateltujen tulkintojen mielestä tai henkilökohtaisesta osallisuudesta sekä toisaalta kohteen historiallisen todellisuuden poispyyhkiytymisestä kokonaan.<sup>64</sup>

Kun objektiivisuus on osoitettu käytännöllisesti katsoen utopistiseksi tavoitteeksi, osassa kuvantutkimuksen juonteita on haluttu korostaa tarkastelun viitekehyksen rajaamista tietoisena ideologisena tai poliittisena valintana. Tällaisissa interventionistisissa tulkinnan malleissa kuvat asetetaan lähtökohtaisesti tarkasteltaviksi tarkasti rajatussa kontekstissa. Esimerkiksi feministisissä käytännöissä sukupuolieron identiteettipoliittiset kysymykset kehystävät sitä, miten kuvia arvioidaan.

Vastaanoton korostaminen ensisijaisena tulkintoja ohjaavana kontekstina on siirtänyt huomiota siihen, kuinka identiteetit rakentuvat suhteessa kuvaan. Kysytään mitä sosio-poliittisia diskursseja kuviin on investoitunut tai mitä diskursseja niihin investoidaan. Painopiste on siirtynyt kuvien käyttöön.<sup>65</sup> Lähestymistavat, jotka tarkastelevat kuvia ideologioiden paikantumina, välineistävät kuvaa tietoisestikin oman ideologiansa tarpeisiin.<sup>66</sup>

Katsojan läsnäolo kirjoittuu kuvan tulkintaan ja siitä muodostuu katsojan tai jonkin katsojayhteisön verbaalinen kuva. Voidaan kuitenkin kysyä, eikö kirjoitukseen tartu jotakin myös käsillä olevan kuvan tavasta esittää tai olla?

Historioitsijan paikantuneisuutta korostava tulkinnan kehys ei aina tee oikeutta kohteena olevan teoksen erityisyydelle, kuten Michael Ann Holly esittää kirjassaan *Past Looking*, joka pohtii taiteen historiografiaa uudessa tilanteessa.<sup>67</sup> Holly esittää, että kuva toimii itse ennalta annettuna viitekehyksenä. ”Kuten kieli opettaa meitä näkemään myös kuva neuvoo meitä kertomaan”, hän kirjoittaa.<sup>68</sup> Kuva ei ole passiivinen oman histo-

**63** Holly 1996, 181–82. Hayden White on jo 1970-luvulta lähtien korostanut, kuinka historiadiskurssi on luonteeltaan retorista, ks. White 1978.

**64** Michael Ann Holly kirjoittaa: ”At the heart of late twentieth-century unease about how to write history is the fear of extremes: either that all subjects – in our case the spectator-historians – are displaced from temporal, gendered, ethnic, classed, and cultural dispositions, or that viewing is itself reduced to an act of total subjective relativism”. Holly 1996, 64–65.

**65** Holly 1996, 172–74; Mitchell 2005, 344–52. Kontekstualisoinnin painopisteen siirtymästä on puhuttu ”uutena” tai ”revisionistisena taidehistoriana”. Siihen liitetyistä moninaisista juonteista ks. esim. Rossi 1998.

**66** Tällöin ”...the issue is less to show how history can serve art than how art can serve as a basis for cultural and social criticism”. Holly 1996, 75. Michael Kelly pohtii poliittisuutta taidehistorioitsijan subjektiivisuuden vahvistamisena, jossa teoria pragmatoidaan poliittiseksi välineeksi. Kelly 1995.

**67** Holly 1996.

**68** ”As often as language teaches us to see, art instructs us in telling.” Holly 1996, 11.



- 69 Visuaalisuuden ohella tulisi puhua myös esimerkiksi kuvien spatiaalisesta retoriikasta. Tilallisuuden merkityksestä taideteosten vastaanotolle ks. Saarikangas 1998 ja Bal 1999.
- 70 Taideteoksista on totuttu puhumaan heijastuksina ideologioista ja ajatellaan, että niiden latentti poliittinen ja sosiaalinen sisältö on luettavissa esiin. Holly 1996, 86.
- 71 "The act of interpretation, of course, always will be an appropriation, a forcing of the work to fit the interpreter. Yet the interpreter, in that very act of appropriation... can be seen as altered by the encounter". Holly, 1996, 12.
- 72 Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen piirissä pyritään eroon ajattelusta, että kuvat ovat kontekstinsa tuotteita. Kuvat ovat pikemminkin osa todellisuutta, sitä tuottavia siinä missä muutkin kulttuuriset käytännöt – historiankirjoituksen ja taidekritiikin verbaliset praksikset mukaan lukien. Kuvat eivät yksiselitteisesti toisinnakaan kuvan tekemisen käytäntöjen ulkopuolella määrittävää. W. J. T. Mitchellin (Mitchell 2005) ohella Michael Ann Holly luetaan usein juuri visuaalisen kulttuurin tutkimuksen viitekehukseen. Ks. visuaalisen kulttuurin käsitteestä tarkemmin Rossi & Seppä 2007, 7–13. Kuvallisen käänteän ohella kuvantutkimuksen piirissä puhutaan myös mm. "tilallisesta käänteestä", "performatiivisesta käänteestä" tai "affektiivisesta käänteestä". Koivunen & Palin 2001, 2–4; Koivunen 2007. Kyseisiä ajattelumalleja yhdistää etäännyminen kielellisen signifiaktion strukturalistisista malleista sekä kiinnostus katsojan tai vaihtelevien katsojuuksien rooliin kuvien tulkinnoissa. W. J. T. Mitchell sisällyttää kuvalliseen käänteeseen affektiivisen käänteän ja myös performatiivisen käänteän piirteitä korostaessaan katsojan ja kuvan halua sekä tulkintojen vuorovaikutteisuutta ja produktiivisuutta. Mitchell 2005.
- 73 Mitchell viittaa lähestymistapaan, jossa kuvia tarkastellaan identiteettiä normittavina ja objektivoina. Mitchell 2005, 10, 33–34. Amerikkalainen kirjallisuudentutkija Eve Kosofsky Sedgwick, jonka ajatteluun on nojaututtu myös visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa, esittää että "paranoidisesta lukutavasta" on tullut queer-tutkimuksessa ainoa hyväksytty metodologia. Kaikessa tutkimuksessa on kyse epäilystä ja järjestelmällisen sorron analysistä. Lukutapa on Sedgwickin mukaan ongelmallinen mm. ennakoivuudessaan ja mimeettisyydessään. Ks. Koivunen, 2007, 184.
- 74 Mitchell, 2005, 32–33. Mitchellin ja Hollyn ajattelu on otettu osaksi vuorovaikutteisuuden tai "osallistuvan taiteentutkimuksen" viitekehystä. Suomessa näitä näkökulmia esitellään monipuolisesti – pääasiassa nykytaiteeseen soveltaen – julkaisussa *Kanssakäymisiä*. Elfving ja Konturi 2005.

riallisen tai myöhemmän katsojan paikantuneisuuden suhteen. Se asemoi katsojaa ja strukturoi tulkintaa kuvan omin keinoin. Kuva asettaa katsojan jonkin katsojaksi aina erityisestä näkökulmastaan. Objektiivisuuden sijaan historioitsijan tulisi olla vastaanottavainen kuvan omalle *visuaaliselle retoriikalle*, katsoa ja kirjoittaa myös kuvan ja siihen investoituneen position ehdoin.

Kuvan retoriikka ei rajoitu ikonografiaan tai kirjallisiin taustateksteihin, vaan liittyy kuvan kokonaisrakenteen tapaan asemoida katsojaa. Kuten kielellinen esitys, kuva kantaa merkityksiä myös väitelauseet ylittävällä tasolla.<sup>69</sup> Kuvaa ei pitäisi ajatella diskurssien passiivisena läpikulkupaikkana, vaan niiden tuottajana.<sup>70</sup>

Holly korostaa katsomisen käytännön merkitystä teoreettisten tai historiallisten viitekehysten ennalta rajaavien lähestymistapojen sijaan tulkinnassa, joka pyrkii kurkottamaan kuvallisesti hahmoutuvaa mennyttä kohti. Metaforinen muotoilu kuvan kyvystä "puhua" on sen kyky saada katsoja-tulkitsija sovittamaan oma retoriikkansa käsillä olevan kuvan retoriikkaan. Katsoja kehystää kuvaa, mutta myös kuva katsojaa. Kerronnan todellisuutta konstruoiva funktio on kahdensuuntainen.<sup>71</sup>

Myös kuvallisen käänteän käsitteen lanseerannut W. J. T. Mitchell tunnistaa kuvien aktiivisen toimijuuden: kuvat rakentavat maailmaa, eivät vain heijasta sitä. Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen piirissä ajatus siitä, että kuvilla on omaa sosiaalista tai psykologista voimaa, on aivan yleinen.<sup>72</sup> Mitchellin mukaan tähän tutkimuslähtökohtaan on kuitenkin vakiintunut dominaation malli, jossa enimmäkseen kysytään "mitä kuvat *tekevät*". Mitchell kehoittaa kysymään "mitä ne *tahtovat*". Se merkitsee luopumista lähtökohdasta, että kuvissa on jotakin, jota tulee vastustaa; luopumista niiden ajattelusta vallan paikantumina *a priori*.<sup>73</sup> Kuva-ajattelun malliksi Mitchell ehdottaa "neuvottelua", kuvia houkutellaan puhumaan. Hollyn tapaan hän esittää, että katsomistapahtuma on kahdensuuntainen, ei pelkästään katsojien erilaisten positoiden ehdollistamaa relativismia, vaan myös katsojan ja kuvan välistä relationaalista dynamiikkaa.<sup>74</sup>

Poststrukturalistinen kritiikki, joka on kiinnittänyt katsojan omaan historialliseen kontekstiinsa ja sen relatiiviseen optiikkaan, on korostanut sitä, kuinka tulkitsija edeltää tulkintaa, kuinka his-

torioitsija tiettyssä mielessä edeltää teosta.<sup>75</sup> Tällainen kronologia ilmentää subjektin ja objektin välistä vastakkainasettelevaa suhdetta, jota samaiseen teorianmuodostukseen kuuluva hierarkioita purkava ajattelu ei tue.<sup>76</sup>

Roland Barthes oli 1950-luvulta lähtien kielellisen käänteen keskeisiä teoreetikoita. Hänen lingvistispainotteinen kuvakäsityksensä vaihtui affektiiviseen suuntaan myöhäisteoksessa *Camera Lucida*.<sup>77</sup> Barthes kirjoittaa valokuvasta *studiumin* ja *punctumin* välisen dynamiikan valossa. Studium on kuvan diskursiivisen ja yhteisöllisen merkityksen taso. Punctum taas on henkilökohtaisen merkityksen ”pistos” ja myös yksityiskohta, joka murtaa ilmimerkityksen. Katsomiseen ”tietoisuuden sitä etsimättä” ilmaantuva punctum ei ole paikannettavissa lopullisesti kuvaan tai katsojaan. Punctum on ”se mitä lisään valokuvaan, mutta joka kuitenkin jo on siinä”. Barthes toteaa vastavuoroisen sidoksen, jonka kausaalista järjestystä ei käy määrittelemisen: ”Minä elävöitän tämän valokuvan ja ...se elävöittää minut.”<sup>78</sup> Katsojan ja kuvan suhdetta luonnehtii päällekkäisyys tai simultaanisuus, ei hierarkkinen kronologia. Subjekti ja objekti saavat ääriiviivansa toisiltaan.

Barthes tuntee punctumin pistoksen, kun hän katsoo valokuvaa kuolemaantuomitusta Lewis Paynesta. Hän näkee jotakin, joka samalla kertaa tulee tapahtumaan ja on jo tapahtunut.<sup>79</sup> Valokuva kertoo hänelle kuolemasta tulevaisuudessa, katsomiseen ilmaantuu oivallus omasta kuolemasta. Näin Barthes näkee itsensä kuvan katseessa, ja samalla kokonaan toisaalta – paikasta, jota ei voi nähdä tai hallita. Lisäksi se mikä kuvassa koskee toista, tulee itseä koskevaksi, ”...nyt menneisyys on yhtä totta kuin nykyisyys...”<sup>80</sup> Barthes näkee nykyisyyden menneenä ja menneen nykyisyytenä. Se mikä on ollut, on ja päinvastoin. Kuvan katsominen on kuvatuksi tulemistä, itsensä näkemistä toisin tai toisaalta käsin.

Barthesin affektiivinen katsomiskulma saa hänet näkemään tavalla, joka on subjektiivinen ja objektiivinen samalla kertaa. Kuva katsoo häntä, näyttää katsojaansa koskevan tosiasian, joka on kenen tahansa ”nähtävissä”: ”tämä on tapahtunut ja tulee tapahtumaan”. Barthesin subjektiivinen metodi valaisee kuvaa itseään. Hän asettuu kuvan eteen ja sen sisälle samalla kertaa.

Kuvan katsominen subjektiivisesta kulmasta, punctumin pistosta seuraamalla on Barthesille kuvan välittämän menneen aktualisoitumista. Se mikä on ollut, on. Mitattavissa oleva aika ei välttämättä ole katsojan ja kuvan välisen etäisyyden ratkaisevin määre. Kuvalla on aina myös jälkielämä, kuten Holly esittää.<sup>81</sup> Walter Benjamin kirjoittaa: ”Jokaista nykyisyyttä

75 Holly 1996, 68.

76Psykoanalyysin, erityisesti Jacques Lacanin anti jälkistrukturalistiselle ajattelulle on keskeinen erityisesti subjekti-objekti-opposition purkutyössä. Filosofian näkökulmasta tätä eroa on purkanut esimerkiksi Jacques Derrida. Molempien ajatteluun palaan tuonnempana. Taidehistorian näkökulmasta erityisesti Norman Bryson ja Mieke Bal ovat Hollyn ohella jo 1990-luvun alussa purkaneet kuva/katsoja-oppositiota. Ks. esim. Bal & Bryson 1991.

77Barthes 1984. Barthesin ajattelu yhdistetään usein yksipuolisesti lukijan tai katsojan roolia teoksen – tai ”tekstin” – merkityksellistämiseen korostavaan ajatteluun. Tämä onkin painotus Barthesin 1970-luvun alun teksteissä. 1970-luvun loppua kohden ja esimerkiksi juuri *Camera Lucidassa* Barthes siirtyy kuitenkin vastavuoroisempaan ajatteluun. Vrt. Jay 1994, 435–491; Knuuttila 2007, 33–53.

78”... it is what I add to the photograph and what is nonetheless already there”; “... I animate this photograph and ... it animates me”. Barthes 1984, 23–25, 55, 59. Vrt. Derrida 2001, 39: “...the punctum aims at me at the instant and place where I aim at it...”

79Barthes 1984, 96.

80”...henceforth the past is as certain as the present...” Barthes 1984, 88.

81Kuva ei jäähmety oman syntyajankohdansa pysäytyskuvaksi, vaan sen ”katse” voi aktualisoitua yhä uudelleen. Sillä on jälkielämä. Holly 1996, 14–15.

määrittävät sen kanssa synkroniassa olevat kuvat: jokainen nyt on jonkin tietyn tunnistettavuuden nyt... Ei ole niin, että mennyt valaisisi nykyisen tai nykyinen menneen, vaan kuva on se, jossa ollut ja nyt käyvät väläyksenomaisesti yksiin muodostaen konstellaation”.<sup>82</sup> Benjaminin historia-ajattelussa aikaisempi kokemustila ei ole sulkeutunut, vaan se voi avautua yhä uudelleen pohdittavaksi.<sup>83</sup> Benjaminin historiakäsitys on kuvallinen ja poikkeaa aikajatkumoon perustuvasta historian ajattelusta.<sup>84</sup> Historia muodostuu pysäytyskuvan kaltaisista latautuneista hetkistä, jotka voivat tulla näkyvyyden piiriin katkoksina ja oikosulkuina. Historian tarkastelija ei ole etääntynyt historian ”lukija” tai ulkopuolinen katsoja, vaan tulee vedetyksi näiden ”kuvien” sisään. Muodostuu ”dialektinen kuva”, jossa historia näyttäytyy sitä kirjoitettaessa.<sup>85</sup> ”Dialektinen kuva” ei ole jonkin historiallisen tapahtuman kuvaus vaan historian itsensä näyttämöllepano.<sup>86</sup>

Benjamin muotoilee ”historiallisen indeksin” käsitteen, joka tarkoittaa ilmiön suuntautumista kohti subjektin nyt-hetkeä. Aktuaalinen kokemismaailma löytää ääriviivansa menneeltä. Ajatus ajallisen etäisyyden muodostamasta vastuksesta ilmiöiden luettavuudelle suhteellistuu tästä näkökulmasta, asia voi olla päinvastoin. Kuten Benjamin ajattelee: ”Kuvien historiallinen indeksi ei nimittäin sano ainoastaan, että ne kuuluvat tiettyyn aikaan, se sanoo ennen kaikkea, että ne tulevat vasta tiettyinä aikana luettavuuden piiriin”.<sup>87</sup>

Benjaminlainen kuva ei ole historiallisen menneen rajaama sulkeuma. Mennyt vaikuttaa nykyisyydessä. Historian indeksikaalisuus tarkoittaa samalla sitä, ettei mennyt ilmene informaation muodossa. Se ei välity vain tiedollisesti, subjektin suhteena objektiin, se näyttäytyy vastavuoroisessa prosessissa.<sup>88</sup>

## Kuva ja sana

Kuvallisen käänteen myötä teoksia on alettu korostaa ”affektiivisina objekteina”, monin tavoin tilanne- ja subjektikohtaisia vasteita tuottavina. Kuviin on ihmisen luomana ”toisena luontona” investoitunut erilaisia subjektipositioita, kuten Mitchell argumentoi.<sup>89</sup> Kun kuva nähdään subjektin kaltaisena toimijana, katsomistapahtuma ja tulkinnat ovat intersubjektiivisia.

Nykyisin ajatellaan lisäksi, että kuvat tuottavat myös ruumiillisia vasteita. Kuvan ja katsojan kohtaaminen on interkorporaalista, sillä teoksen toimijuus ei rajaudu näköaistin ja tietoisten havaintojen alueelle. ”Kuva” on taideteoksen kohdalla usein puutteellinen termi, mikäli se

<sup>82</sup> Sit. Elo 2005, 187.

<sup>83</sup> Ks. myös Lindroos 1998, 160.

<sup>84</sup> Elo 2005, 87.

<sup>85</sup> Ks. Elo 2005, 190, 192.

<sup>86</sup> Elo 2005, 192.

<sup>87</sup> Sit. Elo 2005, 193.

<sup>88</sup> Ks. Elo 2005, 67.

<sup>89</sup> Mitchell 2005, xiii-xvii, 1–27. Ajatus kuvien tahdosta tai halusta on erottamaton katsojan halusta, kysymyksestä mitä haluamme kuvilta, Mitchell argumentoi.

rajaa ulkopuolelle teoksen moniaistisen puhuttelevuuden. ”Kuvallisen käänteeseen” rinnalla puhutaan myös ”tilallisesta käänteestä”. Taideteosten tai visuaalisen kulttuurin ilmiöiden tilallisuutta on alleviivattu 1990-luvulta lähtien, jolloin erityisesti sukupuolikeskustelussa alettiin korostaa ruumiillisuutta ja teosten materiaalisuutta.<sup>90</sup>

Painotan itsekkin tutkimuksessani maalauksen tilavaikutelmien ulottuvuutta, materiaalisuutta ja vastaanoton ruumiillisuutta. Kuva on silti aina suhteessa diskursiivisiin merkityksiin. Vaikka merkityksenmuodostus onkin syytä nähdä aiempaa dynaamisempana sekä paikantuneen katsojan yhtä lailla kuin teoksen kuvakeinollisen retoriikan kehystämänä, kuvat ovat edelleen myös merkitseviä rakenteita ja näin *intertekstuaalisia*.<sup>91</sup> Kuva positioi katsojaansa ja ehdottaa tulkinnan subjektille tarkastelukulman. Merkitykset kehkeytyvät silti myös suhteessa visuaalisen kulttuurin muihin merkitysrakenteisiin sekä aiempiin tulkintoihin.<sup>92</sup> Tämä rajoittaa myös tulkintojen mielivaltaisuutta. Intertekstuaalisuuden ilmiö merkitsee lisäksi sitä, ettei mikään tulkinta, jonka tarkoitus on olla ymmärrettävä, voi olla täysin idiosynkraattinen. Sen täytyy olla suhteessa niihin sosiokulttuurisesti rakentuneisiin diskursseihin, joiden rajoissa tulkitsija toimii, kun hän viestii näkemyksiään. Tämä asettaa rajan tulkinnan subjektivistiselle relativismille. Pyrkimys kirjoittaa dialogissa kohteen visuaalisen retoriikan kanssa linkittyä tarpeeseen muodostaa siltä kuvan toisiin katsojiin.<sup>93</sup>

On kuitenkin olennaista nähdä, ettei interteksteillä vuoropuhelun osapuolina ole ennalta annettua etusijaa, ja että kuvasta puhuttaessa sen oma visuaalinen retoriikka on samanarvoinen, ellei vahvin puheenvuoro tässä tulkinnallisessa ”keskustelussa”, jota käydään kuvan kanssa.<sup>94</sup> Näin ajatellen vuoropuhelu teoksen kanssa on dialogin sijaan vähintään triadinen: sitä käydään kuvan, katsojan, sekä erilaisten tulkintadiskurssien ja intertekstien välillä.

Kun sekä kuvan aktiivinen toimijuus että katsojan paikantuneisuus otetaan huomioon, ei silti ole annettua, mitkä intertekstit kuhunkin tulkintaan valikoituvat. Katsojan ja kuvan välinen ainutkertainen vuoropuhelu ”kutsuu” luokseen niitä tekstejä, jotka kulloinenkin dialogi aktivoi. Kuvan ja sanan väliset suhteistumiset ovat loputtomia – kuva tai teksti ei itsessään ole yksi, ei ole vain *kahta* toisistaan eroavaa. Jean-Luc Nancyn sanoin, kuvan ja tekstin keskinäiset ”...aktualisaatiot ovat lukemattomia, millään tekstillä ei ole oikeaa kuvaansa, millään kuvalla ei ole oikeaa tekstiään”.<sup>95</sup>

90 Esim. Iitiä 2008; Fisher 1997; Kontturi 2005 ja 2012; Marks 2001; Bal 1999; Saarikangas 1998.

91 Intertekstuaalisuudella tarkoitetaan teoksen suhteistumista verbaalisiin teksteihin ja muihin kuviin. Käsitteestä laajemmin, ks. Nyberg 1998.

92 Kuvien tulkintoihin vaikuttavat historiankirjoituksen kerrostumat, jotka ovat kasautuneet sen viiveen aikana, joka erottaa katsojan nykyhetken teoksen syntyajankohdasta. Holly kutsuu tätä intertekstien lajia ”jälkitekstiksi” (post-text). Se eroaa esimerkiksi maalauksen kirjallisesta lähtökohdasta ja teosta ympäröineestä tai edeltäneestä diskurssista (pretext ja context). Holly 1996, 14–15.

93 Theo de Boer pohtii tältä kannalta subjektiivisen tulkinnan ”objektiivisia” ehtoja. Pysyäkseen näkyvyyden kentässä eli tullakseen ymmärretyksi ja näin ollakseen olemassa toisille, on kurkotettava kohti jaettua todellisuutta, sovittauduttava toisen katseen. De Boer 1999, 269, 270, 281.

94 Holly 1996, 14–15; 101–111.

95 ”These actualisations are innumerable: no text has its proper image, no image its proper text”. Nancy 2005, 69.

Merkitykset kehkeytyvät suhteessa toisiin merkitysrakenteisiin, eivät ainoastaan kuvan sisäisen rakenteen varassa tai tekijän määrittelemänä. Intertekstuaalisuudella tarkoitetaan kuitenkin myös aktiivisesti tuotavaa, dialogista suhdetta muihin kuviin ja kirjoitukseen, uusien ”tekstien” tuottamista. Kuva ei ole merkityksiltään alisteinen toiselle kuvalle tai kuvia piirittäville diskursseille.<sup>96</sup> Kun kuva ymmärretään subjektiin verrattavana toimijana, tarkoittaa se sitä, että kuva on myös kielen *käyttäjää*. Silloinkin kun kuva näyttäisi tuottavan ensisijaisesti ruumiillisen vasteen, se on ainakin potentiaalisesti myös käsitteellisen tiedon aktiivinen tuottaja tai muovaaja. Aistimellinen ilmaisu suhteistuu verbaalisesti artikuloituun tietoon, kulttuuristen käsitysten symboliseen rekisteriin. Kielellisille tai muille merkitysrakenteille suhteistuminen ei kuitenkaan merkitse niille ehdollistumista. Juuri esteettinen, materiaalisuus ja ruumiillinen voi muodostua paikaksi symbolisen vastarinnalle.

Kuvallisen käänteenkään jälkeen ei ole perusteltua palata modernistiseen näkemykseen, että kuva olisi olemuksellinen kategoria, kokonaan riippumaton tai irrallinen verbaalisista merkitysrakenteista. Kuva on silti puheen ja ajattelun ”tapahtumapaikka” ja tuottaja, ei kielelle tai käsitteelliselle tiedolle alisteinen tai pelkästään niiden kohde. Kuva ei pelkisty sen paremmin puhtaan aistimelliseksi ilmiöksi kuin kielelliseksi rakenteeksi. Mitchell toteaa, että kuvan tai taideteoksen materiaalisuutta alleviivaavien tutkijoiden ja kuvan tekstuaalisuutta korostavien visuaalisen kulttuurin tutkijoiden välille on syntynyt tarpeeton juopa. Kuten Mitchell huomauttaa, olennaisempaa on immateriaalisen kuvan (image) ja materiaallisen teoksen (picture) välinen dialektiikka, ei kumpikaan taso yksin.<sup>97</sup>

Kuvan olemuksellisen autonomian purku on itsestäänselvyys kriittisen taidehistorian piirissä, mutta kenties silti on syytä tähdentää, ettei tämä tarkoita kuvan pelkistymistä kieleksi tai mitään annettua ensisijaisuutta ja hierarkiaa kuvan ja sanan välillä. Viivynkin tästä syystä hetken Jacques Derridan ajattelun parissa.

Derridan *kehyyksen* käsite lähestyy ”länäolon metafysiikan” dekonstruktiota taidekuvan ja Immanuel Kantin määrittelemän esteettisen alueen näkökulmasta.<sup>98</sup> Kehys, tai oikeammin kehyyksen ”operaatio” osoittaa oletuksen kuvan omaehtoisuudesta perustattomaksi. Taideteos ei ole puhdasta sisäisyyttä. Se ei ole erillinen tai riippumaton siitä, mitä on pidetty sen ”ulkopuolena”, kielestä ja järjellisestä tai ruumiillisuuteen sidotusta ”pyyteellisyydestä”, jotka Kant sulki esteettisen kokemusalueen

96 Ks. Nyberg 1998.

97 Mitchell 2005, 47, 84–96. Vrt. ranskalainen taidehistorioitsija George Didi-Huberman, joka luonnehtii maalaus- taidetta affektin ja intellektin väliseksi dynamiikaksi. Didi-Huberman 2005, xvii, xx–xxi.

98 Derrida 1987. Derrida käsittelee Immanuel Kantin määrittely-yritystä *Kolmannessa kritiikissä*. Kant on ollut keskeinen ajattelija modernismin ja taiteen autonomian käsitysten kanalta.

ulkopuolelle. Derrida analysoi kantilaista taideteoksen määrittelyä, ja osoittaa, kuinka teoksen ”sisäpuoli”, *ergon* on monin tavoin ”teokselle-ulkaisen” kannatteleva. ”Ulkopuoli”, *parergon* kirjoittaa ääriviivat kuvan erityisyydelle. Näin *parergon* tuottaa *ergonin*, ulkopuoli sisäpuolen; *ergon* on *parergonin* efekti.<sup>99</sup>

*Ergonin* ehtona oleva *parergonaalisuus* ei silti merkitse kuvan tyhjentyä kieleen. Kyse on kuvan ja sanan välisen hierarkian ja olemuksellisen vastakkainasettelun purkamisesta, ei niiden välisen eron jäännösksettömästä negatiosta. Dekonstruktio koskee ”metafyysiseen fiktion” kirjoittuneen olemuksellisuuden perustan horjuttamista. Oikeastaan kyse on (passiivimuodossa) purkautumisesta, sillä juuri käytäntö osoittaa teoreettisten oletusten kestättömyyden. Eroavuus ja yhteenkuuluvuus ilmenevät kuvan ja kirjoituksen käytännössä. Kuvasuhteemme praksis osoittaa kuvan asettaman vastuksen kielelliselle määrittelylle ja paljastaa sen ruokkiman *määrittelyn halun*.

Määrittelyn työ kirjoittaa itse näkymättömiin tavoittelemansa kohteen. Puheen ja merkityksen halu kaappaa sen mikä ei signifioi kielen tavoin. Kun kysymme mitä taide ”*tarkoittaa*”, se alistetaan määrätynlaiseen tulkinnan formaattiin. Kysymyksen muoto on jo vastaus kysymykseen, visuaalinen taideteos puhuu. Taiteen halutaan puhuvan, vaikka esimerkiksi musiikillisen tai plastisen teoksen muoto ei ole puhetta. Näin kaikki taide-tekset, Derrida huomauttaa, alistetaan puheen ja ”diskursiivisten taiteiden” auktoriteetille.<sup>100</sup> Kuvan *katsoja* on kehys, sisäisen ja ulkoisen erotelun, mutta myös niiden jatkuvan riippuvuussuhteen ylläpitäjä. Derridan kuva-ajattelussa on siis kyse järjellisen, eli loogisen kielen kykenemättömyydestä tavoittaa aistimellinen kuva; ”epäonnistumisesta”, koska *parergon* peittää tavoittelemaansa *ergonia*. Kielen kaltaisuus – sen paremmin kuin puhdas visuaalisuus – ei ole kuvan olemuksellinen ominaisuus, vaan ennemminkin efekti, joka juontuu katsojan halusta tietoon ja rationaaliin kontrolliin.

Itse asiassa on niin, että kuva on yhtä lailla sanan *parergon* kuin toisinpäin. Kuva on sanan logosentristä kaikkivoipaisuutta horjuttava ”ulkopuoli”. Kuvallisen *ergonin* ja kielellisen *parergonin* läpäisevyys on kahdensuuntainen. Sana kohtaa kuvassa kielellistä signifiikaatiota lykkäävän reunuksen, puutteellisuutensa. Kuvan *ergon* on yhdestä näkökulmasta tarkastellen sanan *parergonin* efekti tai tuote, mutta toisesta tarkastelukulmasta kuva on sanan ”alkuperä”: kuva *tuottaa* puhetta. Visuaalinen

<sup>99</sup> Derrida keskittyy Immanuel Kantin kreikkalaisten termien *ergon* ”teos” ja *parergon* ”teoksen ulkopuoli” eroteluun ja kysyy, miten kehys sijoittuu tässä erotelussa, sillä se ei kuulu sisä- eikä ulkopuoleen. Kehystävä työ tai teko erottaa *ergonin* *parergonista*, *ergon* tuotetaan, *parergonaalisessa* työssä, *ergon* on näin *parergonin* efekti. Kehys, eli eron tekeminen tehdään tässä operaatiossa näkymättömäksi. Derrida 1987, 30, 37–147.

<sup>100</sup> Derrida 1987, 21–22.

- 101 Puhumaton teos on kaikkein autoritäärisimmän puheen paikantuma, kuva kantaa itsessään ääretöntä diskursiivista virtuaalisuutta. Brunette and Wills 1994, 12–13. Ks. myös Nancy 2005. Jean-Luc Nancy kirjoittaa samaan tapaan kuin Derrida kuvan ja kielen suhteistumisesta ja haluavasta subjektista, puutteesta niitä erottavana ja yhdistävänä kehyksenä. Kuva ja teksti muodostavat toinen toisensa ääriviivat, ne ovat muukalaisia toisilleen ja tuntevat juuri siksi vetoa toisiinsa, tarvitsevat toisiaan: "...katsoessani kuvaa, tekstualisoin sitä aina tavalla tai toisella, ja lukiessani tekstiä, teen siitä kuvaa (I image it)". Nancy 2005, 69. Kuva ja teksti näyttäytyvät toistensa vetäytyvissä horisonteissa. Kehys onkin liikettä niiden välillä, tulkinta on *tapahtuma* subjektin ja objektin välillä. Nancy 2005, 63–4, 69–70.
- 102 Kuvan kykyä ajatella on pohdittu ainakin 1500-luvulta asti. Giordano Bruno kirjoitti, että maalaus on runouden ja ajattelun muoto. Jälkistrukturalismin piirissä 1970-luvulla kuvien teoreettista toimijuutta alleviivasivat Jean-Francois Lyotard 2011 (1971) ja Hubert Damisch 2002 (1972). Viime vuosikymmeninä tätä ovat korostaneet vaihtelevin tavoin mm. W.J.T. Mitchell (2005), Ernst van Alphen (2005) ja Yve-Alan Bois (1993). Ks. aiheesta myös Johansson 2007; Grootenboer 2007.
- 103 Bois et al. 1998, 8. Damisch ei sulje pois kuvan historiallisen paikantuneisuuden merkitystä. Kuvan toimijuus on sekä historiallisesti partikulaarista että kysymyksenasetteluiltaan filosofisena transhistoriallista. Tästä esimerkkinä on renessanssin geometrisesti säädellyn kuvatilän ja 1900-luvun geometrisen abstraktin maalauksen paradigmaattisen tason yhtäläisyys. Molemmissa on kyse konstruktista eli abstraktiosta, kuten Hubert Damisch huomauttaa. Bois et al. 1998, 13.
- 104 Damisch 2002; Bois et al. 1998, 8.

teos on empiirisesti katsoen puhumaton. Viittaamme silti jatkuvasti – puhumalla – kokemukseen, joka meillä puhuvina oliona on puhumattomista teoksista. Puhumattomat teokset ovat toisin sanoen jo ennalta puheliaita, täynnä virtuaalisia diskursseja. Kuva ei eroa täydesti sanoista, mutta tapamme olla kuvan kanssa osoittaa halun diskursiivisuuden hegemoniaan. Kuten Derrida huomauttaa, kuva on kuitenkin myös diskurssin voimattomuuden paikantuma. Koska kuvan puhe ei ole empiiristä, vaan virtuaalista, se ei lopu koskaan. Kuva kantaa itsessään ääretöntä diskursiivista virtuaalisuutta. Koska kuva on lopullisesti diskurssille taipumaton, se on potentiaalisesti myös paikantuma diskurssin auktoriteetin vastarinnalle.<sup>101</sup>

## Teoreettinen objekti

Kuvat ovat empiirisesti ottaen puhumattomia ja kieleksi pelkistymättömiä, mutta sitä suuremmassa määrin ne tuottavat puhetta. Tämä on niiden aktiivista toimijuutta – myös kielen ja käsitteellisen tiedon alueella. Kuvia on lingvistisen käänteen jälkeen pohdittu myös filosofisesti ajattelevina, ei ainoastaan puhuvina. Kuvat käyvät tämän näkemyksen mukaan tasaverosta vuoropuhelua kielellisen ajattelun ja filosofian kanssa. Ne eivät ole pelkästään tiedon kohteita tai kielellisen ajattelun visualisointeja.<sup>102</sup>

Hubert Damischin kuvan yhteydessä käyttämä käsite "teoreettinen objekti" viittaa sellaiseen kuvaan tai kuvan elementtiin, joka "pakottaa teoretisoimaan". Tämä ei tarkoita yksinomaan teoreettisen kirjallisuuden puoleen kääntymistä, sillä teoreettinen objekti antaa myös välineet teorian tekemiseen. Teoria, ajattelu "on" kuvassa.<sup>103</sup>

Damischin teoreettisena objektina tarkastelema pilvi ei tai vu renessanssilähtöiseen geometrisen perspektiivin strukturoimaan maalauksen tilaan. Damisch huomauttaa, että maaliaineen elastisuudelle verrannollisena "pilvi" on samalla lineaariperspektiivistä hahmottamista lähempänä maalauksen ominaisluonnetta. Puhtaasti materiaalisena substanssina se on maalauksen nollapiste. "Pilvi" on teoreettisena objektina emblemaattinen, se on kuvallisuuden embleemi.<sup>104</sup>

"Pilvi" on tahra geometrisen perspektiivin edustamassa tilan systematisoidussa representaatioissa. Se avaa maalauksen *sisältäpäin* "neuvottelulle", materiaallisen maailman ja käsitteellisen tiedon aluei-



den vuoropuhelulle.<sup>105</sup> ”Teoreettinen objekti” viittaa Damischilla ylipää-  
tään kuvan sisäiseen relationaalisuuteen, itse-eron ilmiöön kuvassa. Kuva  
ei ole ainoastaan vuorovaikutuksessa katsojaansa, vaan itsessään filosofi-  
nen vuoropuhelu.

Teoreettisuus yhdistetään kuvataiteessa herkimmin käsite- ja  
nykytaiteeseen tai sitä edeltävään historialliseen avantgardeen, erityisesti  
Marcel Duchampin välinerajoja murtaneeseen taiteeseen. Maalaustaidetta  
ei yhtä yleisesti pidetä Damischin tapaan kriittisen reflektion, vaan pikem-  
min aistimellisen alueena.<sup>106</sup> Duchamp tai hänen edustamansa käsitetaide  
on manifestisesti ja tavoitteiltaan teoreettista tai filosofista. ”Teoreettinen  
objekti” ei sinänsä kuitenkaan edellytä filosofista intentiota, ”teoreettista  
subjektia”, sillä Damischia seuraten ajattelu ”tapahtuu” kuvassa.

Viittasin johdantoluvussa Schjerfbeckin *Omakuvan paletteineen I*  
(1937) ja Duchampin teoksen *Kieli poskessani* (1959) yhtäläisyyksiin repre-  
sentaation kysymysten periaatteellisella tasolla (kuvat 1–2). Damischin ”pil-  
ven” tavoin teosten materiaallinen, ruumiillisesti resonoiva ulottuvuus aset-  
tuu niissä vuoropuheluun esittävän dimension kanssa – ja tavalla, joka on  
kysymyksenä myös laajemman teoreettisen pohdinnan kohde.

Damischin ohella Georges Didi-Huberman on tarkastellut maalauk-  
sia itsessään dialektisina.<sup>107</sup> Didi-Hubermanin maalaustaiteen erityisluon-  
teen pohdinta osoittaa, kuinka tulkinnallinen synteesi, jota taidehistoria  
perinteisesti on tavoitellut, merkitsee väkivaltaa maalaukselle. Materiaalisen  
olemisen tavan ja representoivan funktion välille virittynyt maalaus on Didi-  
Hubermanin argumentaatiossa luonteeltaan asettumaton *tapahtuma*. Maa-  
laukseen ilmaantuu repeämä, *rend*, jossa näkymätön purkautuu näkyvään.  
Aivan kuten Damischin ”pilvi” on geometriseen perspektiiviin taipumaton  
elementti, ja näin perspektiivisen tarkastelutavan kannalta ”näkymätön”.<sup>108</sup>

Ajatus siitä, että kuva on merkitysrakenteen sijaan oppositioita  
purkava tapahtuma, on keskeistä myös Jean-François Lyotardin ajatte-  
lussa kuvan filosofisesta tai poliittisesta toimijuudesta. Lyotard kritisoi  
1970-luvun alussa lingvistisen strukturalismin hegemoniaa kuvallisuuden  
ajattelussa. Lyotard ei osoita pelkästään, kuinka kuva on kieleksi taipuma-  
ton ja näin potentiaalinen vastarinnan paikantuma logosentrismille, vaan  
tähdentää sitä, kuinka kuvaan liitetyt tilallisuuden ja simultaanisuuden  
ilmiöt operoivat myös kielen alueella ja haurastuttavat symbolista järjes-  
tystä sisältäpäin. Lyotardin merkitysrakenteita dynamisoiva *figuraalisuus* ei  
kuulu sen paremmin sanaan kuin kuvaan siinä merkityksessä kuin ne on

**105** ”Pilvi” on myös itsessään kahdentunut, sillä se on samalla kertaa maalauk-  
sen ”muotoa”, kompositionaalinen  
rakenne-tekijä ja ikonografinen aihe.  
Maalauksen sisäinen dialogi tai sen  
”itse-ero” paikantuu tässäkin mielessä  
”pilveen”. Bois et al. 1998, 8. Damisch  
seuraa kirjassaan (2002) ”pilveä” kes-  
kiajan kuvakulttuurista 1900-luvulle.  
Hän kirjoittaa maalaustaiteen historiaa  
yhden marginaalisen elementin kautta.  
”Pilvi” ei kuitenkaan ole merkityksiltään  
immanentti eikä staattinen ikonografi-  
nen elementti. Kuten Ernst van Alphen  
toteaa, ”pilvi” saa eri kuvallisissa yhteyk-  
sissään eri merkityksiä, se on relatio-  
naalinen suhteessa muihin kuvallisiin  
elementteihin. Alphen 2005, 5.

**106** Hubert Damisch ei ole ainoa taidehis-  
torioitsija, joka pitää kuvaa filosofian  
tai ajattelun muotona. Ei myöskään  
ainoa, joka paikantaa filosofisuuden  
maalaustaiteeseen tai Duchampia ja  
käsitetaidetta ajallisesti edeltävään  
kuvataiteeseen. Esimerkiksi Victor I.  
Stoichita on käsitellyt uuden ajan me-  
takuvallisuutta, kuvallisuuden kysy-  
myksiä sekä kulttuurin määrittelemiä  
käsitteellisiä erotteluja purkavia ”itse-  
tietoisia kuvia”. Stoichita 1997.

**107** Didi-Huberman 2005.

**108** Didi-Huberman (2005) tekee eron nä-  
kyvän (visible) ja visuaalisen (visual)  
väliille. Edellinen on visuaalista luetta-  
vuutta (lisible). Jälkimmäinen on aina  
jotakin enemmän kuin mitä voidaan  
pukea sanoiksi.



- 109 Lyotard 2011 (1971). Julia Kristevan teoria kielen symbolisen järjestyksen aukottumisesta on sukua Lyotardin kuva-ajattelulle. Kristeva on kuitenkin keskittynyt pääasiassa kirjallisuuden analyysiin ja tulkinnut siitä esiin kuvallisuuteen tai musiikkiin perinteisesti liitettyjä ominaisuuksia. Yksi poikkeus tästä on artikkeli *Giotton ilo*, jossa Kristeva tarkastelee väriä ilmiönä, joka purkaa symbolista järjestystä maalauksen sisäisessä dynamiikassa. Kristeva 1989. Lyotardin tavoin Kristeva ammentaa psykoanalyttisesta ajattelusta.
- 110 Belting 2003, 161.
- 111 Didi-Huberman, 2005. Erwin Panofskyn kehittämä ikonografinen analyysimalli esimerkiksi on omiaan ehdollistamaan maalauksen kirjalliselle kulttuurille ja käsitteelliselle tiedolle. Ikonografisen lähestymismallin kykyä tehdä oikeut- ta maalaustaiteen erityisluonteelle on epäillyt myös Riikka Stewen, joka ehdottaa maalauksen materiaalisen ikonografian mahdollisuuden pohtimista. Stewen 1995.
- 112 Artikkelissaan *The Index of the Absent Wound* (1984) Didi-Huberman tarkastelee tapausta, jossa pyrittiin rekonstruoi- maan *vera icon* -käärinliinan painau- man perusteella Kristuksen viimeisiä maallisia vaiheita. Käärinliinan ja siihen verrattavien kuvien suhde referenttiinsä on indeksinen ja fragmentaarinen. "Re- ferentiaalisuuden fantasia" tuottaa sen kuitenkin ikoniseksi ja narratiiviseksi.
- 113 Didi-Huberman 2005, 53–84.
- 114 Didi-Hubermanin ja Damischin ajattelu on sukua Benjaminin epälineaarille, dialektisen kuvan avaamalle histo- riakäsitykselle. Damisch toteaa, ettei hänen lähestymistavassaan ole kyse historian kertomisesta, vaan sen näke- misestä. Bois et al., 1998, 1. Dialektinen kuva ei ole redusoitavissa yksinomaan verbaaliseksi tai visuaaliseksi. Kuten Elo huomauttaa, Benjamin kritisoi sekä subjektivistista elämyksellisyyttä että tietoteoreettiselle tasolle rajoittuvaa kokemuksen käsitettä, jotka kummat- kin rakentuvat subjekti/objekti-suh- teen varaan. Elo 2005, 173–174. Ks. myös *ibid.*, 192.
- 115 Mitchell 1989, 353–4.

totuttu erottelemaan toisistaan. Figuraalisuus operoi sekä kielen systeemi- sessä signifiikaatiossa että kuvan spatiaalisuudessa. Se häiriköi kielessä ja murentaa kuviin investoituneita kulttuurisia representaatioita.<sup>109</sup> Esittelen Lyotardin ajattelua tarkemmin seuraavan luvun lopussa.

## Kohteesta kertojaksi

*People have always lived with single works rather than with styles, and the same works still today inspire our new questions. Works age less than the dis- course we address to them – Hans Belting*<sup>110</sup>

Didi-Huberman on kritisoinut taidehistoriaa yleensä siitä, kuinka verbaali- sen merkityksenannon malli pyritään projisoimaan kuvaan.<sup>111</sup> Hän on ana- lysoinut kulttuurimme suhdetta kuvaan "referentiaalisuuden fantasiana". Tällä hän tarkoittaa katsojan tai tulkitsijan halua kerrontaan silloinkin kun kuva ei itsessään ole narratiivinen.<sup>112</sup>

Taidehistoriallisella, kuten millä tahansa kerronnalla, on oma ta- rinankerronnan historiografinen estetiikkansa, joka ei välttämättä kohtaa yksilöityjen teosten visuaalista tai spatiotemporaalista retoriikkaa. Didi- Huberman kärjistää, kuinka jo renessanssiajalla, alkaen Giorgio Vasarin *Vitestä* taiteesta tuli objekti siinä missä taidehistoriasta tuli puhuva subjekti.<sup>113</sup>

Pyrkimys (re)konstruoida ajallisia jatkumoitä ilmentää sanan yli- valtaa kuvaan nähden. Narratiivisiin synteeseihin kurkottava taidehistoria on omiaan tekemään kuvasta kerronnan objektin, ei käsittelemään sitä his- toriankirjoituksen subjektina. Historia ei ole sulkeuma, vaan osa nykyisyyt- tä. Se voi aktualisoitua yhä uudelleen historioitsijan ja objektin välisessä kohtaamisessa, kuten Walter Benjamin näkemys dialektisestä kuvasta ja historian epälineaarisesta luonteesta korostaa.<sup>114</sup>

Maalaustaiteen modernismin ja näin myös Schjerfbeckin 1900-lu- vun tuotannon kannalta keskeinen paradoksi on, että kun maalaus itse luopui narratiivisuudesta ja lopulta esittämisestä ylipäättään, verbaalinen määrittely sekä lineaarinen kerronta jopa vahvistui maalauksen merkityk- sen takaaajana. Taiteen ymmärtäminen ei-verbaaliseksi tarvitsi loputtoman määrän tekstiä. Abstrakti maalaus viestii sen torjumasta kielellisyydestä käsin, kun sen "kioletöntä mieltä" vahvistetaan tai puolustetaan verbaa- lisesti, kuten johdantoluvussa huomautin. "Referentiaalisuuden fantasia" piirittää kuvatonta kuvaa, sillä mitä vähemmän narratiivisia johtolankoja, verbaalisia vihjeitä teoksen nimessä tai aiheessa, sitä suurempi on ollut tar- ve täyttää tämä tyhjiö kielellä.<sup>115</sup>

Clive Bellin ja Roger Fryn kaltaisten formalismin teoreetikoiden ohella ja seuraajana Clement Greenberg rakensi maalaustaiteen modernismille teleologisen kehityskertomuksen, jonka tuli vahvistaa maalaustaiteen alueen autonomiaa. Siinä, Rosalind Kraussin sanoin, ”Näkeminen oli pelkistetty puhtaan välittömyyden häikäisyksi, abstraktiksi tilaksi, jossa ei ole ennen ja jälkeen”.<sup>116</sup> Mitchell kirjoittaa tähän modernismin ihanteeseen sisältyvästä ristiriidasta: ”Myytti yksittäisen maalauksen absoluuttisesta läsnäolosta artikuloidaan samalla kertaa kuin tätäkin painokkaampi vaatimus temporaalisesta, narratiivisesta peräkkäisyydestä...”.<sup>117</sup>

Maalaustaiteen autonomian retoriikka subvertoi modernismin yhtä lailla propagoiman yksittäisen teoksen autonomian. Optinen läsnäolo, ”tämänhetkisyys” ei toteudu, sillä yksilöity maalaus representoi maalaustaiteen kehityskaarta, viittaa itsestään pois, taakse- ja eteenpäin. Maalauksen merkitys typistyy lineaarisen narratiivin rakentaman kokonaiskuvan detaljiksi. Teoksella on autonomian sijaan *suhteellinen positio* modernismin metanarratiivissa. Kertomus modernin maalaustaiteen alkuperästä, nykyisyydestä ja päämäärästä muodostuu maalauksen läsnäolon horjuttajaksi, sitä temporalisoivaksi ja tekstualisoivaksi *parergoniksi*.

Maalaukset eivät modernisminkaan ajalla ole monadisia, historiallisesta positioista, yleisemmistä tavoitteista, ilmiöistä, suuntauksista ja jatkumoista irrallisia. Maalaustaide kattaa modernismin suhteellisen lyhyen ajanjakson sisällä kuitenkin lukuisia rinnakkaisia juonteita, joiden suhde suureen kertomukseen ajanjakson maalaustaiteen luonteesta on dialoginen pikemmin kuin alisteinen. Schjerfbeckin omakuvien kannalta taidehistorian lineaarisen kerronnan ja erityisesti sen modernistisen version progressiivisuuden suhteellistamisella on merkitystä. Teokset eivät näkemykseni mukaan taivu vakiintuneisiin periodisointeihin tai 1900-luvun taiteelle konstruoituihin jatkumoihin.<sup>118</sup>

Maalausta ”ulkoapäin” kerronnallistava tekijä teorian tekstien ja maalaustaiteen kehityskertomuksen rinnalla on kiinnostus henkilöhistoriaan. Se korostuu modernismin ajalla, osittain kenties siksi ettei teos itse sisällä kerronnallisia piirteitä, mutta toisaalta myös siksi, että autenttisuuden vaatimus nostaa tekijän henkilön entistä keskeisempään asemaan. Myös biografinen kerronta ”ajallistaa sijoiltaan” maalauksen oletetun tämänhetkisyyden. Henkilöön keskittyvänä kerrontana sen voi itse asiassa ajatella olevan ”teoreettista proosaa” lähempänä klassista *istorian* ”poesista”.<sup>119</sup>

**116** Krauss 1994, 7. Krauss (1994) purkaa formalistisen modernismin diskursia. Ajallisuus ja historia, sosiaalinen ja ruumiillinen ja kerronnallisuus näyttävät työntyvän kokonaan väli-neelliseen puhtauteensa vetäytyvän maalauksen ulkopuolelle.

**117** ”The myth of the absolute presence of the individual painting is articulated side by side with an even more insistent emphasis on temporal, narrative sequence...”. Mitchell 1989, 366.

**118** Taidehistoriallinen periodisointi ja taidehistoria akateemisena oppiaineena ovat itsessään historiallisia ilmiöitä. Formalistisen progression ajatus sijoittuu ajallisesti oppiaineen eriytymiseen, ajankohtaan, jolloin taiteen merkityksen yhä enemmän ajateltiin sitoutuvan sen muotoon. Myös kysymys siitä, mistä kuvataiteen modernismi alkaa ja mihin se päättyy, on tulkinnanvarainen ja kiistanalainen. Esim. Bann 2007, 27–28, 30–35; Belting 2003, 7–16, 26–36, 148–160.

**119** Katsojan vastustamatonta halua henkilökerrontaan kuvien äärellä valottaa Didi-Hubermanin (1984) mainittu referentiaalisuuden fantasian ilmiö. Impulssi henkilöidä se, mitä näemme tai luemme, on inhimillinen piirre. Myös läsnäolon oletusta kritisoiva Derrida havaitsee, kuinka hänellä on lukiesaan taipumus kuvitella kirjoittajan kasvot. Brunette & Wills 1994, 15–16.

Omakuvan genre kytkeytyy arkiymmärryksessä luontevasti henkilöhistoriaan. Lajin kohdalla ei voi helposti sivuuttaa kysymystä biografian merkityksestä tulkinnan kontekstina. Omakuva tuottaa muiden kuvien tavoin kuitenkin merkityksiä oman visuaalisen retoriikkansa ehdoin ja ”luo” kohteensa tarinaa performatiivisesti. Keskeistä on vähintään ymmärtää, että elämäkerrallisen tiedon ja maalauksen välinen suhde ei ole hierarkkinen. Schjerfbeckin omakuvien tulkintojen yhteydessä elämäkerrallisiin tietoihin nojaaminen on toiminut omanlaisenaan maalausten esitysdynamiikan ohittavana ”referentiaalisuuden fantasiana”. Maalausten erityislaatu ja niiden oma puhe ei ole aina saanut ansaitsemaansa huomiota.

Kun kuvaa ei nähdä a priori sen paremmin diskursiivisuudelle vastakkaisena kuin siihen tyhjentyvänä, se voidaan ymmärtää periodin tai suuntauksen määrittelemän historiallisen paikantuneisuuden sijaan (tai vähintään sen ohella) singulaarisena merkitysten paikantumana; historian subjektina, ei pelkästään objektina.

### 3 MAALATTU KUVA: TEOKSESTA TAPAHTUMAKSI

Michael Ann Hollyn analyysi kuvan merkitysten kirjoittumisesta rajoittuu varhaisen uuden ajan maalaustaiteen historiografiaan. Kuten hän itsekin huomauttaa, ajankohdan kuva-ajattelu ja kuvalliset strategiat linkittyvät verbaalisen retoriikan teorioihin. Kuvallisen kerronnan lähtökohtina tai viitekehyksinä toimivat samalla useimmiten kirjalliset tekstit (*istoria*).<sup>120</sup>

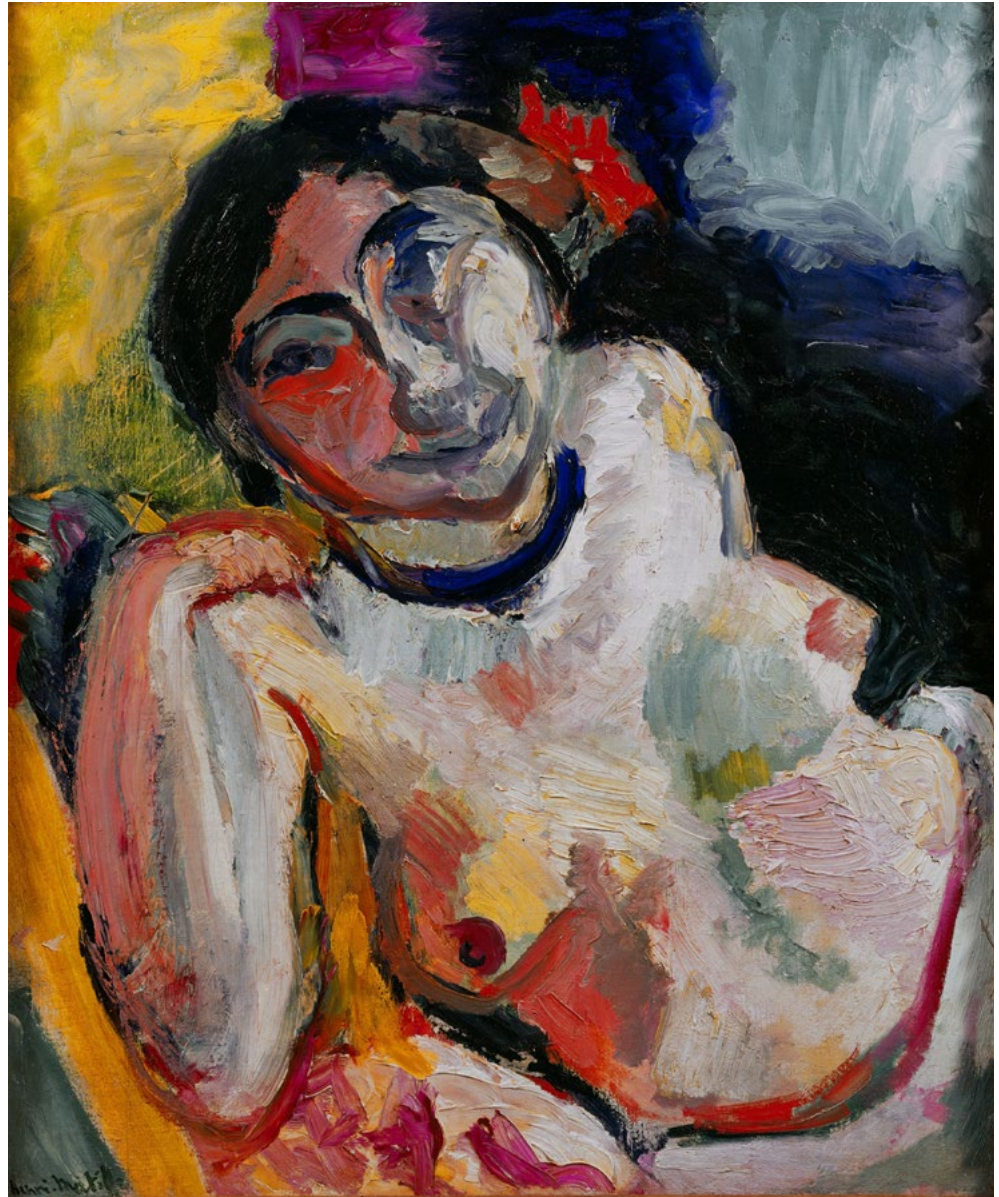
Maalaustaiteen modernisoituvien käytäntöjen ja niitä kehystävän modernistisen diskurssin määräävä piirre on irtautuminen kirjallislähtöisestä ja kuvakerronnallisesta ilmaisusta. 1800-luvun puolivälin tienoilla maalaus alkaa esittävyuden alueella pysytellessäänkin samalla yhä enemmän manifestoida kuvallista rakentuneisuuttaan. Vuosisadan puolivälissä ei ollut selvää, minkälaista tarkasteluoptiikkaa uudenlainen maalaus oikeastaan edellytti: katseen tarkentamista maalaukselliseen estetiikkaan vai tilanteisiin ja toimintaan, joita kuva esitti. Édouard Manet'n tuotanto on tämän ilmiön kannalta emblemaattinen. Maalaus näyttää olevan kaksinkertaisesti merkitsevä. Se pysyttelee objektien ja ilmiöiden tunnistettavuuden alueella samalla kun se maalauksellisella eleellä pyyhkii näkyvyyttä ja ohjaa katseen oman pintansa todellisuuteen. Mikä on tällaisen maalauksen merkitysten katoamispiste ja sen osoittama katsojan paikka?<sup>121</sup> Hollyn klassisen maalaustaiteen yhteydessä käyttämä retoriikan käsite viittaa kielellisen ilmaisun alueella puhetaitoon. Kuulija yritetään voittaa jonkin asian puolelle. Retoriikka on suostuttelua, kuljettamista johonkin ennalta määrättyyn suuntaan.<sup>122</sup> Manet'n maalausten katsojille saattoi kuitenkin jäädä epäselväksi jo se, *mistä* puhutaan tai *minkä* katsojaksi asetutaan.

1800-luvun modernismin ja figuratiivisen maalaustaiteen 1900-luvun ilmiöitä on viime vuosisadalla ja viime vuosikymmeniin asti karkeasti ottaen tarkasteltu vaihtoehtoisesti esteettisen autonomian tai sosiaalishistoriallisen kontekstin näkökulmista. Edellisessä lähestymistavassa maalaustaidetta on lähestytty modernismin itseymmärryksen formalistisista lähtökohdista. Jälkimmäisessä tarkastelutavassa katse on kohdistunut esittävään ulottuvuuteen ja siihen, kuinka teos sen myötä kiinnittyi sosiaaliseen muodostelmaan. Ohittaessaan maalauksen esittävän tason, formalistinen näkemys on pelkistävä. Kuitenkin myös maalaustaiteen moderneja ilmiöitä historiallisesti kontekstualisoineet sosiaalishistorialliset

**120** Holly 1996, 26. Lähtökohta tai viitekehys sopivat termeinä paremmin kuin esimerkiksi lähde kuvaamaan klassisen maalaustaiteen suhdetta kirjalliseen tekstiin. Kuvallinen ilmaisu ei historiamaalauksessakaan ole alistainen kirjallisille lähteille, vaan suhde on intertekstuaalinen. Maalaus luo taustateksteistä poikkeavia merkityksiä. Maalaustaiteesta ja intertekstuaalisuudesta ks. Nyberg 1998.

**121** Kysymys siitä paikantuuko maalauksen merkitys sen pintaan vai kuvatiilaan sijoittuu manifestisesti 1800-luvun puoliväliin ja jälkipuoliskolle. Problematiikka ei kuitenkaan ole vieras myöskään uuden ajan maalaustaiteelle, kuten esimerkiksi Georges Didi-Huberman on tuonut esille. Didi-Huberman 2005, 229–271. 1800-luvulla kysymys nousi kuitenkin uudenlaisena pidetyn maalaustaiteen tarkastelun keskiöön. Vähiten tähän ei vaikuttanut valokuvan ilmaantuminen, mikä pakotti maalauksen etsimään omaa kuvallista erityislaatua ja identiteettiä. Maalaustaiteen identiteetin kysymyksistä ja valokuvan merkityksestä maalaustaiteelle 1800-luvulla ks. esim. Bois 1993, 229–244; Stewen 1999.

**122** Tieteen termipankki, [retoriikka](#).



3  
**HENRI MATISSE**  
Mustalaisnainen, 1906  
öljy kankaalle, 55 x 46 cm  
Musee de l'Annonciade, Saint-Tropez  
© 2019 Scala, Florence



lähestymistavat ovat omalla tavallaan pelkistäneet kohdettaan. Maalauksen pinnan fakturaalinen ulottuvuus on sivuutettu tai sitä on käsitelty representaatiota palvelevana.

Näkemykseni mukaan kumpikaan lähestymistapa ei yksin tee oikeutta kohteelle. Maalaustaiteen modernit ilmiöt 1800-luvulla tai esittävän maalauksen 1900-luvun juonne eivät taivu yhden lukutavan optiikkaan. Maalaus ei pelkisty merkitsemään sen paremmin maalauksellisen estetiikan kuin esittämisen ulottuvuudessa yksinomaan. Juonteessa, jota kutsun maalatuksi kuvaksi, on pikemmin kyse itse-eron poetiikasta, joka perustuu näiden dimensoiden väliselle jännitteelle. Repeämä näiden merkitystasojen välillä on itsessään merkitsevä.

Tähän liittyy myös modernin maalauksen kriittinen potentiaali. Michel Foucault näki Manet'n maalaustaiteen episteemisen katkoksen kuvallisena paikantumana. Huomio kohdistuu maalauksen konstruktion objektina ja sen materiaalisuus tulee erottamattomaksi osaksi katsomiskokemusta. Sisällyttämällä maalaukseen sen representaation ehdot, teokset ovat representaation kritiikkiä.

Manet'n maalausten sisäisessä heterogeenisyydessä katsojan positio tuotetaan ambivalentiksi ja liikkuvaksi, Foucault tähdentää.<sup>123</sup> 1800-luvun murros, johon Foucault viittaa, merkitsi havaintoja jäsentäneiden metafyyssisten viitepisteiden hapertumista. Moderniteetin myötä todellisuuden piirtymisen inhimillinen perusta tuli näkyväksi. Todellisuus näyttäytyi yhä fragmentoituneempana ja subjekti menetti kyvyn hallita näkyvän kenttää.<sup>124</sup> Subjektin oli *ylläpidettävä* integriteettiään, kuten havaintoehtojen muutosta 1800-luvun lopulla tutkinut Jonathan Crary esittää.<sup>125</sup> Foucault'n ohella Crary katsoo, että murros ilmenee myös maalaustaiteessa. 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun esteettisten teorioiden enemmistö esitti erilaisia kontemplaation ja näkemisen modaliteetteja, jotka ymmärrettiin ruumiillisista prosesseista irrallisina.<sup>126</sup> Manet'n, Georges Seurat'n tai Paul Cézannen teokset ovat kuitenkin luonteeltaan havainnon ykseyttä karkaavia, kuten Crary osoittaa maalausten lähilukuun perustuvissa analyyseissään. Ne ilmentävät aikaan hajoavaa ja ruumiillisuutensa rajaamaa subjektiä pikemmin kuin modernistisen diskurssin autonomista subjektiä.<sup>127</sup>

<sup>123</sup> Tanke 2009, 9–10, 63–86, 92.

<sup>124</sup> Michel Foucault'n tulkinnassa 1800-luvun episteemisestä murroksesta "elämä" ei enää ole esitettävissä klassisen representaation tabulaarisessa tilassa, staattisten erojen luokittelun muodossa. 1800-lukua luonnehtii ajassa eksistoinen sekä funktiot ja energiat, jotka eivät ole tavoitettavissa välittömänä näkyvyytenä. Oleminen korvautuu tulemisella. Foucault 1994, 217–387; vrt. Crary 2001, 310–11.

<sup>125</sup> Crary 2001. Myös Martin Jay tuo esiin, kuinka poststruktuurilmin antiokulasentrin tendensi juontuu 1800-luvun lopulle. Jälkistrukturalistisen filosofian korostama transhistoriallisesti pätevä käsitys, jonka mukaan näkemisen ytimessä on perustava, subjektin okulasentriselta jalustaltaan nyrjäyttävä poissaolo, on 1800-luvulle juontuva historiallinen tosiasia. Se ei jää aikalaisilta tiedostamatta ja se oireilee myös modernin taiteen ytimessä. Jay 1994, 149–209. Monin tavoin voi sanoa, että 1900-luku syntyy 1800-luvulla. Ks. esim. Stewen, 1998, 144.

<sup>126</sup> Crary 2001, 46. Todellisuuden moderni fragmentoituminen ei sinänsä ole taidehistorian piirissä uusi ajatus, mutta tulkinta sen ilmenemistavasta maalauksen tasolla on monesti jäänyt yksiuolotteiseksi. Käpertyminen taiteen sisäisiin kysymyksiin on yksi reaktio, muttei ainoa. Ajatus maalaustaiteen vetäytymisestä kuoreensa on perusteltu taiteen 1900-luvun ääri-ilmiöiden kohdalla, kuten täysin abstraktin taiteen juonteessa, joka hylkää figuurin sekä empiirisen ja sosiaalisen todellisuuden lähtökohtanaan. Charles Harrison ja Paul Wood huomauttavat, että kaikkien eskapistisimmat abstraktin taiteen muodot tai autonomian ilmaisut, pyrkimykset ylläpitää etäisyyttä historialliseen todellisuuteen, ovat nekin kokemuksen fragmentoitumisen ilmaisuja – vaikkakin käänteisesti. Harrison & Wood 1996, 125–129. Kaikkein ankarin formalismi voidaankin ymmärtää suhteena moderniteettiin juuri torjunnan kautta. Altti Kuusamo kiteyttää: "...mitä fragmentaarisemmaksi maailma muutosvauhdin takia tuntuu käyvän, sitä totaalisempia ovat taideteosten muotoja koskevat formaalit reseptit ja sitä pätemättömämpiä ne ovat eri kuvajajien konkreettisesti tarkastelussa." Kuusamo 1998, 63.

<sup>127</sup> Crary 2001, 81–359. Väitöstutkimuksessaan minuuden dynamiikasta fin de sièclen taiteessa Marja Lahelma on puolestaan osoittanut, kuinka sulkeutumattomuus ja prosessuaalisuus monesti määrittelevät teoksia pikemmin kuin tekijänsä autonomiaa kantava eheys. Lahelma 2014.

Manet'n maalaukset, mutta myös seuraavan vuosisadan maalaustaiteen kriittiset esittävät juonteet problematisoivat sen esteettisen ykseyden oletuksen, jota modernismi propagoi. Toisaalta ne eivät myöskään tai vu sellaiseen diskursiiviseen koherenssiin, joka mahdollistaa maalauksen lukemisen sosiaalisen todellisuuden peilinä. Ilmaisutavan ulottuvuus ei yksiselitteisesti palvele maalauksen omaehtoisuuden tai tekijän subjektiuden vahvistamista. Se ei myöskään legitimoiki katseeseen kytkeytyviä valtasuhteita esteettisen motiivin varjolla, kuten sukupuoleen kytkeytyviä hierarkioita analysoinut taidehistoriointi on pyrkinyt osoittamaan. Maalauksen sisään rakentuvassa faktuurin ja figuurin välisessä vuoropuhelussa faktuurilla on merkityksiä liikutteleva ja representaatiota purkava funktio. Faktuuri on omiaan suuntaamaan katseen maalauksen materiaaliseen todellisuuteen ja representaation rakentumiseen. Rakentuneisuuttaan korostava maalattu kuva tekee näkyväksi esittämisen ja katsomisen paikantuneen ja relativistisen luonteen. Maalaus koskee katsomista itseään ja sillä on myös katsojan subjektiutta kyseenalaistava funktio.

Rajaan tässä luvussa esiin maalaustaiteen modernismin esittäviin juonteisiin liittyvän problematiikan. Se koskee Manet'n maalauksia yhtä lailla kuin Schjerfbeckin omakuvia. Tarkastelen figuratiivisen modernismin representaatiokriittisiä piirteitä modernin maalaustaiteen ilmiöiden tutkimusnäkökulmien viitekehyksessä, mutta myös maalaustaiteesta irtautunutta avantgardea koskevien näkemysten valossa.<sup>128</sup> Luvun lopuksi tarkastelen Jean-François Lyotardin *figuraalisuuden* käsitettä välineenä artikuloida sitä kriittistä poetiikkaa, jonka liitän esittävän modernismin juonteisiin ja Schjerfbeckin omakuviin.

Lähestyn modernin maalaustaiteen tutkimusperinnettä ja maalatun kuvan semiosiksen problematiikkaa maalauksen katsojasuhteen näkökulmasta. Tarkastelen sitä, kuinka maalaus asemoi tai kuljettaa merkityksiä hakevaa katsojaansa; miten se avautuu luettavaksi. Maalauksen luettavuudella viitaan tässä yhteydessä diskursiivisuuteen laajemmin kuin mitä kuvallinen kerronta tai perinteinen ikonografinen tarkastelutapa kattaa. Havaintomallin kritiikin valossa realistisenakaan pidetty maalaus ei ole ikkuna todellisuuteen, vaan havaintoja jäsentävä inskriptiopinta, visuaalinen teksti, joka ylläpitää tai luo käsityksiä empiirisen ja sosiaalisen todellisuuden luonteesta.<sup>129</sup>

Diskursiivisuus juontuu toisaalta myös maalaustaiteen meta-tekstuaaliseen tasoon. Modernismin jälkeisestä näkökulmasta tarkastel-

**128** Avantgarde on aikasidonnainen käsite. Tässä yhteydessä viitaan avantgardella niihin maalaustaiteen mediumista eriytyviin ensimmäisen maailmansodan jälkeisiin kuvataiteen juonteisiin, kuten dadaan ja surrealismiin, jotka irtautuivat esteettisen autonomian tavoitteesta ja korostivat taiteen kriittistä ja yhteiskunnallista roolia.

**129** Maalaus ymmärretään semioottisena rakenteena ja esittävät elementit havainto-objektien sijaan merkitsijöinä, kuvaan rakentuvan diskursiivisen kokonaisuuden osina. Ks. esim. Bal & Bryson 1991.

len myös maalauksen ei-esittävä ulottuvuus ja kokonaan abstrakti maalaus ymmärretään diskursiiviseksi. Etäisyyden päästä tarkastellen *ut pictura poesis* (maalauksen suhde verbaalisen kielen ”ulkopuoleen”) korvaa abstraktin maalauksen ajalla *ut pictura theorian* metanarratiivinen parergon, W.J.T. Mitchell esittää. Abstraktin taiteen ”kieletöntä mieltä” oli tarpeen jatkuvasti vahvistaa.<sup>130</sup> Myös täysin abstrakti maalaus on tältä kannalta kulttuurisesti koodatun representaation piirissä. Clement Greenberg ja Michael Fried sekä heidän formalistiseen juonteeseen lukeutuvat edeltäjänsä kuten Clive Bell tai Roger Fry tähdensivät maalauksen ”merkitsevää muotoa” (significant form), maalauksen ainutkertaista aistista läsnäoloa, jossa se on itse itsensä alkuperä ja päämäärä.<sup>131</sup> Rosalind E. Krauss kutsuu modernistista näkemystä maalauksen optiseen vaikutelmaan rajautuvasta esteettisestä omaehtoisuudesta ”tämänhetkisyiden” oletukseksi.<sup>132</sup> Tosiasiassa maalaukset kuitenkin viittaavat toisiinsa ja niitä yhdistävään modernistiseen paradigmaan. Representaatio paikantuu nonfiguraatiivisessa teoksessa kaksikulotteisen pinnan hahmoon. Esimerkiksi ruudukko-hahmo, modernismin ”antinarratiivisuuden paradigma”, Krauss argumentoi, on *aihe*. Vain itseensä viittavaksi ajateltu muoto muuntuu toistuessaan signifioijaksi: ”Ruudukon esittävä teksti... edeltää pintaa, tulee *ennen* sitä ja estää sen, että kirjaimellinen pinta voisi mitenkään olla alkuperä. Sillä sen takana, loogisesti ennen sitä, ovat kaikki ne visuaaliset tekstit, joiden kautta rajattu taso järjestyy kuvakentäksi. Ruudukko summaa kaikki nämä tekstit...”.<sup>133</sup> Litteys, pinnan opaakkius on fiktiivistä, aihe ja ”teksti”. Diskursiivisuus ei tästä näkökulmasta ajatellen edellytä maalaukselta kirjalliseen tekstiin palautuvaa kuvakerrontaa, keskeisperspektiiviä tai empiirisen maailman objekteihin pohjautuvaa aihetta.

## ITSE-ERON POETIIKKA MANET’STA MATISSEEN

1800-luvun maalaustaiteen ratkaisevana ilmiönä pidetään irtautumista *ut pictura poesis* -perinteestä. Tästä tulee modernismin keskeinen määre, ajateltu siirtyminen kohti kuvallisen ilmaisun itseriittoisuutta ja riippumattomuutta kielestä. Édouard Manet henkilöityy usein maalaustaiteen modernismin lähtökohdaksi.<sup>134</sup> Kuten totesin, aikalaisille tällainen tarkasteluoptiikka ei ollut itsestään selvää. Manet’n tuotan-

<sup>130</sup> *Ut pictura poesis* viittaa kielellisen ja kuvallisen ilmaisun samankaltaisuuteen ja myös samanarvoisuuteen. Ks. tarkemmin esim. Mikkonen 2005, 96–106. Teoriassa Mitchell tarkoittaa tässä yhteydessä taidekritiikin hybridistä proosaa, joka muodostuu estetiikasta, muista filosofian osa-alueista, humanistisista ja muista tieteenaloista sekä mm. politiikasta ja uskonnosta. Mitchell 1989, 355. Mitchell kirjoittaa: ”...the wall erected against language and literature by the grid of abstraction only kept out a certain kind of verbal contamination, but it absolutely depended, at the same time, on the collaboration of painting with another kind of discourse, the discourse of theory. If we summarize the traditional collaboration of painting and literature under the classic Horatian maxim, *ut pictura poesis* – as in painting, so in poetry – then the maxim for abstract art is not hard to predict: *ut pictura theoria*.” Mitchell 1989, 354.

<sup>131</sup> ”Significant form” on Clive Bellin käsite. Bell 1996 (1914). Käsitteestä myös Kuusamo 2005, 33.

<sup>132</sup> Krauss käyttää termiä ”all-at-onceness”. Krauss 1994, 15. Ks. myös Kuusamo 2005, 46. Clive Bellin mukaan esteettisesti merkitsevän taideteoksen äärellä aika pysähtyy: ”For a moment we are shut off from human interests; our anticipations and memories are arrested; we are lifted above the stream of life”. Bell 1996 (1914), 115.

<sup>133</sup> ”The representational text of the grid... precedes the surface, comes *before* it, preventing even that literal surface from being anything like an origin. For behind it, logically prior to it, are all those visual texts through which the bounded plane was collectively organized as a pictorial field. The grid summarizes all these texts...”. Krauss 1986, 161.

<sup>134</sup> On syytä huomauttaa, että tarkoitukseni ei ole jäljittää modernistisen maalaustaiteen ”alkuperää”. Moderni tarkoittaa tässä yhteydessä maalauksen esitysdynamiikassa 1800-luvun kuluessa havaittuja muutoksia, sekä tätä ilmiötä koskevaa puhetta, riippumatta siitä määritelläänkö se modernismiksi. Tarkastelen Manet’ta ja hänen tuotantonsa ympärille kehkeytynyttä keskustelua yhtenä paikantumana, jossa tutkimukseni käsittelemiä kysymyksiä pohditaan. Modernin maalaustaiteen synnyistä ks. esim. Bois 1993, 229–244.



nossa tiivistyy itse asiassa maalaustaiteen modernismin määrittelyn ongelmallisuus.

Jälkikäteen tarkasteltuna Manet'n ja hänen aikaistensa maalauksia voi ajatella eräänlaisen repeämän avautumisena maalauksen reunojen sisäpuolelle, esittävän kuvan ja maalauksellisen estetiikan välille. T.J. Clark hahmottaa tätä impressionistien työskentelytavan näkökulmasta. Hän kuvailee, kuinka optisen välittömyyden vaikutelma oli kovan työn takana, työstetty. Käytännössä impressionisti maalasi "sokeana", sillä työstäessään kuvapintaa kädenulottuvuudelta, hän ei nähnyt muuta kuin öljyvärin kaoottista materiaa. Kuvaksi maalaus hahmottui vasta tarkasteltuna sellaiselta etäisyydeltä, josta käsi ei ylettynyt maalaamaan: "...askel taaksepäin etäännytti oudosti; ikään kuin maalaaminen ja esittäminen olisi pidettävä toisistaan erillään..."<sup>135</sup> Clarkin anekdootti kertoo hämmennyksestä uudenlaisen maalauksen äärellä. Toisaalta se kuvaa sitä akselia, jonka ääripäiden välille varhaista modernismia koskevat kysymyksenasettelut ovat virittyneet: tarkastelutavat, jotka ovat kiinnittäneet huomion esteettisen ulottuvuuden merkitykseen, ovat muodostuneet vastakkaisiksi representaation merkitystä korostaneille näkemyksille.

Manet'n optisen estetiikan aikalaisista affirmoijista tunnetuin on Émile Zola, jonka taidekritiikki luetaan osaksi modernismin formalistista juonetta. Zola arvioi Manet'n *Olympian* visuaalisia vaikutelmia ja eläytyy taiteilijan työhön (1867): "Tarvitsit joitakin kirkkaita ja valoisia väriläiskä, niinpä maalasit kimpun kukkia; pidit muutamia tummia läiskä tarpeellisenä, niinpä asetit maalauksen nurkkaan neekerittären ja kissan."<sup>136</sup> Modernismi liitti Manet'n myöhemmin Zolan kriteerein kaanoniinsa. Clement Greenberg viittasi taiteilijaan tässä merkityksessä vielä sata vuotta myöhemmin: "Manetin töistä tuli ensimmäisiä modernistisia maalauksia juuri sen suoruuden ansiosta, jolla ne toivat esiin maalausten pinnat."<sup>137</sup> Zolan näkökanta vei voiton Manet'sta eteenpäin voimistuvassa modernistisessä taidepuheessa. Kaikki aikalaiset eivät kuitenkaan hyväksyneet ajatusta maalausten abstraktista visuaalisuudesta. Vähäisetkin kerronnalliset johtolangat kiihottivat katsojien kertovaa mielikuvitusta. Arden Reed summaa: "Vaikka maalauksen kokonaisvaikutelmassa kolmiulotteinen ikkuna todellisuuteen muuttuu kerronnan kieltäväksi kaksiulotteisuudeksi, kolmas ulottuvuus ei katoa kokonaan... kutsuen katsojia itsepintaisesti keksimään syvyyden ulottuvuuden uudelleen ja luomaan kertomuksen."<sup>138</sup> Zolan formalistisen tulkinnan rinnalla esimerkiksi Charles Baudelaire kohdisti uudenlai-

135 "...the walk back was itself an odd distancing; it was as if a space had to be kept between painting and representing..." Clark 1996, 20. Clarkin esimerkki on Camille Pissarron työskentelystä.

136 "You needed some clear and luminous patches of colour, so you added a bouquet of flowers; you found it necessary to have some dark patches so you placed in a corner a Negress and a cat". Zola 1998 (1867), 562.

137 Greenberg 1989, 135.

138 "While the painting's overall effect is to turn a three-dimensional window on reality into a two-dimensional denial of narrative, that third dimension is never entirely lost... inviting beholders to persist in trying to reinvent depth and establish a story." Reed 2003, 99

sessä maalaustaiteessa katseensa "modernin muodon" sijaan "moderniin elämään", johon hän viittasi tunnetun esseensä *Modernin elämän maalari* (1859) otsikossa. Baudelaire toteaa, että modernin maalarin neroudessa on kirjallisella hengellä merkittävä osuus ja "Näiden kuvien erikoislaatuinen kauneus johtuu niiden henkisestä hedelmällisyydestä. Ne ovat raskaina mielikuvista, julmista mielikuvista...".<sup>139</sup>

Modernismin puolestapuhujat katsoivat, että Manet'n edustama uudenlainen maalaustaide, *la nouvelle peinture* oli ratkaiseva askel kohti taiteen esteettistä itseriittoisuutta.<sup>140</sup> Jälkimoderneissa lähestymistavoissa on sen sijaan pääosin analysoitu ajankohdan maalausten "modernia elämää" representoivaa kerrostumaa ja sitä, kuinka ne heijastavat, ylläpitävät tai konstruoivat sosiaalista todellisuutta.

T.J. Clarkin tutkimus Manet'n ja hänen seuraajiensa taiteesta osana 1800-luvun loppupuolen sosiaalista muodostelmaa Ranskassa, *The Painting of Modern Life* on klassikko ajankohdan taiteen marxilaisen tulokinnan alalla.<sup>141</sup> Clark toteaa, että Manet'n ja impressionistien maalausten luettavuus hankaloitui, mutta argumentoi samalla, että "ei-luettavuus" oli strategia, joka palveli nousevan porvariston vapauden ideologiaa ja myytiseksi tulevaa ajatusta taiteilijan marginaalisuudesta.<sup>142</sup> Clark tarkastelee aihepertuaarin ohella maalausten modernistista litteyttä ja aikalaisia hämmäntäneitä formaaleja ominaisuuksia "kätketyn referentiaalisuuden" merkityksessä, "kryptisinä" viitteinä. Ne voidaan avata ja niistä voidaan lukea sosiaalista todellisuutta määrittelevää ideologiaa. Modernin maalauksen "indifferentti" litteä pinta oli tyhjä signifioija, Clark huomauttaa, ja saattoi siksi toimia katsojasta riippuen metaforana lähes mille tahansa. Clark itse palauttaa tämän periaatteellisen heterogeenisyyden kuvailemansa ideologian signifioijaksi.<sup>143</sup>

Varhaisen modernismin maalaustaidetta on Clarkin tapaisissa representaatiokriittisissä ja yhteiskunnallisesti kontekstualisoivissa yhteyksissä monesti tarkasteltu yksinomaan kuvatilän koordinaatein: esittävien elementtien järjestymisen ja katseiden hierarkian näkökulmasta tai ikonografisesti konstruoituna diskursiivisuutena. Näissä tulkinnoissa pinnan moderni rakentuneisuus on usein käytännöllisesti katsoen sivuutettu. Vaikka esimerkiksi realismi on havaintomallin kritiikin myötä purettu historialliseksi konventioksi, sitä on käsitelty ensisijaisesti sisällöllisten ominaisuuksien kautta, kuten Elina Anttila huomauttaa. Anttila kirjoittaa Edelfelt-tutkimuksessaan, kuinka sisältöön keskittyvissä lähestymistavoissa sisällön ja

139 Charles Baudelaire ylistää nykyisyyden läsnä olevien ilmiöiden kuvaamista maalaustaiteen uutena ihanteena tunnetussa esseessään vuodelta 1859. Baudelaire 2001, 181, 224.

140 *La nouvelle peinture*, "uusi maalaustaide", viittasi 1800-luvun lopun ranskalaisessa taidekirjoittelussa maalaustaiteen edistykseksi koettuihin juonteisiin. Kuten Elina Anttila tuo esille, myöhemmin käsitettä on sovellettu kapeasti impressionismiin, mutta aikanaan sitä käytettiin rajoiltaan avoimessa merkityksessä, joka kattaa impressionismin, naturalismin ja realismin kokonaisuutena. Anttila 2001, 19–20. Tämä kuvaa hyvin tilannetta, jossa "muoto" ja "sisältö" eivät vielä olleet asettuneet oppositionaliseen suhteeseen, kuten formalismiksi myöhemmin pelkistetyssä modernismissä.

141 Clark 1996.

142 "...modernist painting accepted and reworked a myth of modernity in which the modern equalled the marginal. Shifting and uncertainty were thus taken to be the truth of city life and of perception, the one guaranteeing the other". Clark 1996, 259.

143 "If the fact of flatness was compelling and tractable for art – in the way it was for Manet and Cézanne, for example – that must have been because it was made to stand for something: some particular and substantial set of qualities which took their place in a picture of the world. So that the richness of the avant-garde, conceived as a set of contexts for art in the years between, say, 1860 and 1918, might best be redescribed in terms of its ability to give flatness such complex and compatible values – values which necessarily derived from elsewhere than art". Clark 1996, 13.

- 144 "Vaikka esimerkiksi Linda Nochlin muistuttaa realismin eriytyvän visuaalisen muodon alueella, hän käsittelee suuntausta lopulta ensisijaisesti sisällöllisten ominaisuuksien kautta", Anttila tarkentaa. Anttila kirjoittaa omasta näkökulmastaan, että ilmaisutavan analysointi, ei vain aiheiden tai sisällön analyysi, on tärkeää kun tutkitaan "Edelfeltin teoksia ikään kuin kielenä, jolla hän puhutteli sosiaalista ympäristöään". Anttila 2001, 15–16. Anttilan tutkimus poikkeaa maalausten ilmaisutavan painotuksessa suomalaisessa kontekstissa esim. Edelfeltin tuotantoa sukupuolieron näkökulmasta tarkastelleen Anna Kortelaisen tutkimuksesta (2002). Kortelainen liittää Edelfeltin maalausten kuvaston aikansa sosiaaliseen konstellatioon.
- 145 Kalha 2003, 297.
- 146 Anna Kortelainen esimerkiksi kirjoittaa, kuinka naisen seksuaalisuuden kuvaaminen perusteltiin muotoon liittyvillä motiiveilla, mikä legitimoii eroottisen aiheen. Kortelainen 2002, 123.
- 147 Charles Harrison kritisoi sosiaalishistoriallisessa viitekehyksessä ja sukupuolieron lähtökohdista tehtyjä tulkintoja modernista maalaustaiteesta maalauksen materiaalisuuden ja erityisen esittämisen tavan sivuuttamisesta. Harrison 2005, 87–125. Ks. myös Reed 2003, 173. Sosiaalishistoriallisen lähestymistavan ongelmista taideteosten tarkastelussa ks. myös Palin 1998, 153. Tutta Palinin tutkimus naturalismin miljöömuotokuvasta (2004) korostaa maalauksen sisäistä heterogeenisyyttä ja sosiaalisten hierarkioiden purkautumista kuvalähtöisesti. Palinin lähestymistapa poikkeaa omastani kuitenkin siinä, että hän keskittyy kuvatilaa paikantuvan dynamiikan tarkasteluun. Esittävien yksityiskohtien sijaan tarkastelen modernin maalauksen "itse-eroa" paradigmaattisen eron alueella, käsillä olevan pinnan materiaalisuuden ja virtuaalisen kuvatilaa välisenä halkeamana.

muodon roolit jäävät ylipäättään herkästi epäselviksi tai korostuvat toinen toisensa kustannuksella.<sup>144</sup>

Naisen keskeisyys lähes yksinomaan miestaiteilijoiden tuottamassa modernin maalauksen henkilökuvastossa on ollut yksi syy representatiokriittisen feminismiin kiinnostukseen ajankohdan maalaustaiteesta. Feministisessä purkutyössä on pyritty lähestymään katsomisen konkretiaa ja katsojan korporeaalista paikantuneisuutta kuvasuhteessa. Sukupuolieron tai muiden sosiaalisten hierarkioiden näkökulmasta kuvakulttuuria ja maalaustaidetta analysoineen taidehistoriallisen tutkimuksen ansiota paljolti onkin se, että kuvallisen semiosiksen riippuvuus katsojan kulttuurisesta ja sosiaalisesta positioista on tullut ohittamattomaksi tosiasiaksi. Näissä tarkastelutavoissa ei tästä huolimatta aina ole paikannuttu materiaalisesti rakentuneen *maalauksen* katsojaksi. Teoreettinen diskursiivisuus varjostaa monesti maalauksen aistimellisen tason merkitystä. Esimerkiksi Harri Kalha näkee naiskatsojuuden käsitteen 1980-luvulta periytyvässä merkityksessä ongelmallisena juuri teoreettisuudessaan: naiskatsoja on pikemmin käsite kuin henkilö, ja tulkinnot eivät oikeastaan pohjaudu katsomiselämyksen empiriaan.<sup>145</sup>

Ongelmana näissä lähestymistavoissa voi nähdä sen, että maalauksen formaalisten ominaisuuksien operatiivista roolia representaatiossa – tai sen purkamisessa – ei aina ole kovin moniulotteisesti otettu huomioon. Ilmaisutavan taso on esimerkiksi mielletty maskuliinisen modernismin kätketyksi merkitsijäksi. Katsotaan, että taiteeseen paikantuvia valtasuhteita luonnollistetaan esteettisten tavoitteiden varjolla. Clarkin tulkinnan tapaan ajatellaan, että maalauksen visuaalinen estetiikka ylläpitää hierarkioita juuri maalauksen diskursiivisen luonteen kätkemällä.<sup>146</sup>

Vaikka representaatiokriittiset ja sosiaalishistorialliset lähestymistavat olisivatkin vakuuttavia tulkintoja tarkasteleman ajankohdan yhteiskunnallisesta tilanteesta ja valtasuhteista, ne eivät välttämättä tee oikeutta maalauksen erityiselle semiosikselle.<sup>147</sup> Useat modernia maalaustaidetta sosiaalishistoriallisessa viitekehyksessä analysoineet tutkijat ompelevat omalla tavallaan kiinni sen esittävän ja ei-esittävän ulottuvuuksien välille ilmaantuneen repeämän, johon Clark viittaa. Myös Clark itse vetäessään sen johtopäätöksen, että maalauksen ei-luettavuus onkin se luettavuus, josta aikakauden kuva muodostuu. Modernistinen puhe pyrki häivyttämään esittävän aiheen, näki sen irrelevanttina tai alisteisena ei-luettavalle, pelkästään visuaalisesti ilmenevälle "sisällölle". Tähän kriittisesti



4

**ÉDOUARD MANET**

Victorine Meurent, n. 1862

öljy kankaalle

42,9 cm x 43,8 cm

Gift of Richard C. Paine in memory of his father,  
Robert Treat Paine 2nd, Museum of Fine Arts, Boston

Kuva: Museum of Fine Arts, Boston (Public Domain)

suhtautuva ajattelu kääntää asetelman ympäri: diskursiivinen nielee maalaus-  
lauksen kokonaan, vailla aistimellisen ja materiaalisen ulottuvuuden ylijää-  
mää. Kuvatila ja diskursiivisesti tuotettu sosiaalinen tila läpäisevät toisensa  
vailla maalauksellisen "presentaation" kitkaa.

### **Katsojasta kertojaksi**

Modernismia purkaneen kritiikin suhde modernismiin näyttäytyy mo-  
dernismin ylläpitämän kuva-sana-hierarkian ympäröikautuksena, ei sen  
purkuna. Manet'n modernismi purkaa kuitenkin itse maalaustaiteeseen  
projisoituvaa kuva-sana-erottelun hierarkkista asetelmaa, ei käännä sitä  
ympäri, siten kuin Manet'ta osana modernismia on tulkittu. Olennaisin  
kysymys Manet'n maalausten äärellä ei kenties olekaan se, avautuvatko  
teosten merkitykset niiden estetiikkaa tarkastelemalla vai niiden esittävää  
tasoa analysoimalla. Maalauksellisten ominaisuuksien ja esittävän ulottu-

148 Tanke 2009, 82–86, 92.

149 Reed 2003.

150 Reed kirjoittaa: "With most narrative paintings (such as Greuze's in Diderot's reading) we take it as a given that the image depicts events that have already unfolded. But with Manet... narrative may come into being after the fact, in the mind of the beholder who is trying to make sense of the image's disparities. Narrative is the effect, then, rather than the cause of the image." Reed 2003, 95.

151 Reed 2003, 50–51.

152 Manet'n maalauksissa aktuaaliseen todellisuuteen paikantuvat henkilö-hahmot eivät täytä sosiaalisia rooli-odotuksia. Henkilöiden ja tilanteiden monimielisyys syntyy tunnistamista ja määrittelyä hajottavasta epäkeskisydestä. Ikonografiset elementit (attribuutit, ympäristönkuvaus, eleet, ilmeet, asennot jne) ovat keskenään ristiriitaisia. Esimerkiksi Reedin lähilukeman maalauksen *Jeune dame en 1866* (1866) ikonografiassa on useita tällaisia piirteitä, mutta niistä ilmeisin kenties naishahmon kaulaan ripustettu miehinen attribuutti, monokkeli. Ks. Reed 2003, 146–154.

vuoden epähierarkkinen ristiinvalottuminen ja tästä juontuva merkitysten huoju on itsessään merkityksellinen ilmiö. Manet'n maalaukset väistävät selvärajaisia diskursiivisia positioita. Samalla katsojan asema muodostuu ambivalentiksi. Foucault'n mukaan Manet'n maalaukset eivät merkitse, ne ovat pikemminkin tekoja, diskursiivisia tapahtumia.<sup>148</sup> Manet'n taidetta tutkineista taidehistorioitsijoista Arden Reed ja Michael Fried ovat korostaneet sitä, kuinka Manet'n maalaukset luovat katsomisen subjekti-objekti-asetelmaa kyseenalaistavan vuoropuhelun omaisen ja prosessuaalisen katsomistilanteen.

Tutkimuksessaan *Manet, Flaubert, and the Emergence of Modernism* Arden Reed ottaa etäisyyttä sekä formalistisiin että sosiaalishistorialisiin tulkintoihin Manet'n taiteesta.<sup>149</sup> Reed pohtii Manet'n maalausten määrittelyn ongelmallisuutta aikalaisvastaanoton valossa. Hän lähestyy problematiikkaa kuva-sana-suhteen näkökulmasta, luettavuuden (legibility) ja ei-luettavuuden (non-legibility) kysymyksenä. Reed argumentoi, että Manet'n maalaukset eivät luovu *suhteesta* diskursiivisuuteen, kuten modernistinen ajattelutapa on korostanut. Manet'n maalaustaide – ja modernismi siinä määrin kuin se ammentaa siitä identiteettiään – ei ole *ut pictura poesis* -perinteen negaatio. Manet'n modernismi pikemmin tematisoi kuin hylkää tämän tradition.

Kirjallisten tekstien tai historiallisesti etääntyneiden tapahtumien kuvauksen sijaan Manet'n ja hänen aikalaistensa taiteilijoiden aiheisto sijoittuu ajankohtaisen todellisuuden ilmiöihin. Maalausten narratiivisuus ei katoa, mutta kerronnan katsojalähtöisyys korostuu.<sup>150</sup> Maalauksia luetaan käsillä olevaa todellisuutta vasten, ei kirjallisesta kulttuurista lähtien. Aikalaiskatsojien kannalta tämä merkitsi sitä, että he saattoivat tuntea jakavansa saman tilan maalausten henkilö-hahmojen kanssa. Maalaukset koettiin toimijoiksi sosiaalisessa tilassa, ne tuottivat sosiaalisia efektejä.<sup>151</sup> Nämä efektit, kuten Reed esittää, olivat usein katseen nyrjäyttäviä.

Manet'n maalauksissa on kerronnallisia johtolankoja, jotka houkuttelevat nimeämään ja tunnistamaan tilanteita sekä henkilö-hahmoja. Suoraviivainen kerronta ja representaatio kuitenkin hajoavat. Kuvan ja sanan suhde vaihtuu harmoniasta dissonanssiksi. Maalaukset tuottavat kitkaa esitetyn määrittymiselle. Luettavuus hämärtyy esittävän aiheen ta-solla.<sup>152</sup> Kuvatilan litistyminen ja pinnan materiaalisen rakentuneisuuden korostuminen häiritsee toisaalta representaation perusteita ylipäättään. Viime kädessä nämä liittyvät yhteen.

Manet'n maalaukset sekoittavat genrejä, esimerkiksi historiamaalauksen, laatukuvan, asetelman, muotokuvan ja henkilökuvan lajeja. Tässä hybridisoitumisessa tietylle genrelle osoitettu esitystapa korvautuu toisella, maalaus hahmottuu epäkoherentiksi ja sen semiosis häiriintyy. Manet'n maalaukset herättivät katsojissa laatukuvaan liitettyjä odotuksia. Näitä teokset eivät kuitenkaan täyttäneet. Viileä lähestymistapa, kuvakerronnallisten hierarkioiden – ja sen myötä sanoman tai moraliteetin – puuttuminen koettiin häiritseväksi. Monet aikalaiset pitivät Manet'n maalausten aiheita hämärinä, niistä puuttui ”draama” tai ”poetiikka”.<sup>153</sup> Kun Manet'n henkilökuvat eivät täyttäneet muotokuvan tai laatukuvan kriteereitä, niitä saatettiin tarkastella asetelman genren läpi. Tähän antoi viitteitä maalausjäljen eriytymättömyys, joka samanarvoisti henkilöt ja esineet.<sup>154</sup> Hahmojen äärellä: ”...mielikuvitus ei löydä elämää, tavoitteita tai intohimoa... kaikki on kylmää ja toisesta erottumatonta; mikään ei liikuta...”<sup>155</sup> Asetelman lajityypin vihjaama ”objektiivinen” katse projisoitui väistämättä lähtökohtana olevaan henkilöaiheeseen. Manet'n nähtiin kumoavan eron ihmisen ja elottoman objektin välillä. Katsomiskokemukseen ilmaantui kuoleman sävyjä, ihminen näyttäytyi *nature morten* piirissä.<sup>156</sup>

Manet'n kritikoista osa pyrki näkemään maalaukset visuaalisen estetiikan nojalla merkitsevinä tai vähintään kuvailemaan niitä asetelman ”mykän” deskriptiivisyyden nimissä. Tämä purkautui usein kuitenkin kielteisiksi reaktioiksi, kun se ei ollutkaan johdonmukaista. Optista estetiikkaa Manet'n teoksista hakeva katse hajosi siinä missä kerrontaa hakeva. Katseeseen, joka pyrki tarkentamaan teoksen maalauksellisiin ominaisuuksiin, ilmaantui morbidin rinnakkaiskuva. Hippolyte Baboun sanoin Manet'n maalaukset: ”...käpertävät, pyyhkivät pois tai nielevät ihmisen kasvot...”<sup>157</sup> Metonymistia liikettä kuvatilan ja kuvapinnan, esitetyn ja esittämisen modaliteetin välillä oli vaikea torjua.

Manet'n sanottiin maalaavan ”tahroin”. Tämä *nouvelle peinture* ympärillä käydyssä keskustelussa toistuva käsite, *tache*, muodostui sekä optiseksi että käsitteelliseksi. ”Tahra” viittasi epävakaaseen tai säännöttömään materiaaliseen jälkeen maalauksen pinnalla, mutta se saattoi toimia metaforana esimerkiksi Haussmannin Pariisille: orientaatio vaikeutuu, modernisaation kourissa kaupungin ”luettavuus” hämärtyy.<sup>158</sup> Viime kädessä ”tahraavuus” merkitsi sitä, että optinen ja käsitteellinen taso liukuivat toisiinsa, ne ”tahasivat” toisiaan. Kasvot tahraavat maalauksen hahmottumista yksinomaan esteettisesti merkitseväksi, säännötön tai sotkuinen maa-

**153** Reed 2003, 46–50.

**154** Reed 2003, 48–50, 72–78.

**155** ”...your imagination would not know how to communicate life, interest, or passion...everything is cold, lacking emphasis; nothing moves you...” E. Spuller, sit. Reed 2003, 74.

**156** Ks. Reed 2003, 48, 74–76.

**157** ”...shrinks, rubs out or swallows the human face...” Sit. Reed 2003, 74.

**158** Reed 2003, 56–60.

lausjälki tahraa kasvot. Visuaalista tahraavuutta ei käytännössä erotettu sen semanttisesti tahraavasta mielestä.<sup>159</sup>

Esimerkki siitä, miten aistimellisen ja diskursiivisen ulottuvuuden välille on viime kädessä mahdotonta vetää rajaa Manet'n teoksissa, on papukaijan uloste maalauksessa *Jeune dame en 1866*. Tahrat ovat värin materiaalisena jälkeenä osa maalauksen ei-luettavaa, fakturaalista pintaa. Ne ovat kuitenkin myös osana virtuaalista kuvatilaa "materiaalinen tahra". Jätösten asema osana representaatiota (periaatteellinen luettavuus) ja osana maalauksen materiaalista pintaa (periaatteellinen ei-luettavuus) ristiinvalottuvat. Tuloksena on paradoksi, jossa maalausjäljen materiaallinen muodottomuus ja sen esittämä mimeettinen muoto ovat yhtä.<sup>160</sup>

Manet'n maalaukset ovat päättymättömän vaihdannan tilassa, rakentuneisuuttaan korostavan pinnan ja kerrontaan houkuttelevan kuvatilán välisessä jännitteessä. Maalausjälki uhkaa menettää deskriptiivisen funktion samalla kun se rakentaa kuvan, saa jonkin tunnistettavan kohteen ylipäättään ilmenemään. Samainen "tahraisuus", joka tarjoaa maalauksen luettavaksi esteettisen autonomian piirissä, myös hajottaa sen visuaalisen itseriittoisuuden. Itsessään verbalisoitumaton maalausjäljen materiaallinen aines tunkeutuu kerrontaan tai ohjaa sitä, "nielee ihmisten kasvot".

Reed osoittaa, kuinka Manet'n maalaukset kykenevät purkamaan kuvan keinoin maalaustaiteen modernismiin projisoitua kuva-sana-erotellun hierarkkista asetelmaa. Maalausten ilmaisutavan ulottuvuus on kaikkea muuta kuin pelkästään esteettisen omaleimaisuuden palveluksessa. Se on dialogisessa suhteessa esittäviin aiheisiin. Se "kommentoi" niitä ja tuottaa merkityssiirtymiä. Faktuuri asettuu diskursseja liikuttelevan "sanan" asemaan. Aistimellisen ja diskursiivisen alueet "tartuttavat" toinen toisiaan ja subvertoivat toistensa vihjaamia merkityksiä.

Maalauksen sisäisten suhteiden logiikka, sommittelullinen esteetiikka, tai vaihtoehtoisesti esittävän tason kerronnallinen rakenne, ei ole merkitsevintä. Olennaista on maalauksen aktiivinen suhde katsojaan kuvatilán ja kuvapinnan tällä puolen. Aistimellisen ja diskursiivisen ulottuvuuden, pinnan ja tilán merkitsevyyksien epähierarkkinen ristiinvalottuminen on omiaan tekemään katsojan osalliseksi merkityksenmuodostuksesta, kuten Reed tähdentää. "Katsomisen empiria" korostuu teoksen rakenteen seurauksena: maalauksen kaksinaisuus pidättelee katsojaa merkitysten muodostumisen konkretiassa. Kun merkityksen paikantuma tilán ja pin-

159 Reed 2003, 57–62.

160 Reed 2003, 144.



nan suhteen hämärtyy, katsojan rooli optiikan valinnassa korostuu. Katsojan asema merkitysten pysäyttäjänä tai tuottajana on entistä aktiivisempi. Maalaus koskee yhä suuremmassa määrin katsomisen yksilöityä tapahtumaa ja katsojaa itseään.<sup>161</sup>

Maalauksen tarkasteluetäisyys nousi aikalaiskatsojille kysymykseksi, joka konkretisoi sen, kuinka teoksen lukeminen siirtyi aiempaa enemmän katsojan vastuulle. ”Tahroin maalattu” kuva näytti totutulta etäisyydeltä katsoen irrationaaliselta, kauempaa tahroista muodostui esittäviä hahmoja. Katsomisen ajallisuus korostuu, kuva syntyy ja hajoaa katsomisen ajassa. Kysymys siitä, miten katsoa asettuu tältä kannalta katsomistilanteen ruumiilliseen konkretiaan.<sup>162</sup> Katsoja pakotetaan liikkeeseen myös sanan metaforisissa merkityksissä. Esittämisen rakenne ei tarjoa ”valmista” tarkastelupositiota siten kuin esimerkiksi perspektiivisen hahmottamisen varaan rakentuvassa maalauksessa. Positio, josta käsin maalauksen retorinen ”dispositio” hahmottuisi, hämärtyy. Katsojalle osoitettu asema näytättyy pikemmin jonkinlaisena ”dislokaationa”, maalauksen pinnan (läsnäolevan) ja kuvatilán (poissaolevan) representoidun välille kahdentuneena paikkana. Katsojaa ennalta asemoiva, Hollyn termin ”prefiguroiva” visuaalinen retoriikka on modernisoituvan maalauksen myötä ”disfigurointia”.

## Kasvot ja maalauksen kasvot

Manet’n teokset luovat katsojaa puhuttelevia efektejä pikemmin kuin ovat merkityksiä ennalta sitovia visuaalisia tekstejä. Katsojan roolia on korostettu nykytaiteessa, jossa vuorovaikutteisuus ymmärretään usein teoksiin sisäänrakentuneeksi ominaisuudeksi minimalismista alkaen ja sen implikaatioita radikalisoivasta perinteestä aina yhteisötaiteeseen saakka.<sup>163</sup> Moderni maalaus alettiin 1900-luvun kuluessa nähdä itsessään täytenä ja katsojan näkökulmasta sulkeumana. Kohteen tai katsojan sijaan on samalla korostettu tekijän toimijuutta. Maalaus on nähty yhdensuuntaisena monologina, jossa tekijä on läsnä ilmaisun tai muodonannon yksilöllisyydessä.

Myös Michael Fried on tutkinut 1800-luvun jälkipuolen maalaustaiteen vuorovaikutteisen dynamiikan näkökulmasta. Kuva-sana-suhteiden sijaan Fried analysoi katsojasuhdetta näyttämöllisyyden termin. Kuten Reed, Fried pitää Manet’n maalausten kiinnostavimpana ominaisuutena niiden sisäistä dissonanssia. Se luonnehtii laajemminkin 1800-luvun puolivälin maalaustaiteen murrosta. Manet’n ja hänen aikalaismaalareidensa teosten modernius ei ole pintaan redusoituvaa modernismia

**161** Kun teokseen kohdistuvat odotukset eivät täyty, katsoja tulee tietoiseksi asettamistaan premisseistä. Reed 2003, 100.

**162** ”Distance, that is, turns stains into figures, so that viewers could *make* sense (in the active sense) of them”. Reed 2003, 79

**163** Suomen kielitoimiston sanakirjan mukaan puhutella tarkoittaa jonkun puoleen kääntymistä sanomalla hänelle jotakin tai sanojen kohdistamista jollekulle. Kielitoimiston sanakirja, puhutella. Puhuttelun käsitteeseen on viitattu taiteentutkimuksen yhteydessä vuorovaikutteisouden ja nykytaiteen viitekehityksessä. Ks. esim. Elfving 2005,



sen paremmin kuin sosiaalisen muodostelman peili. Fried katsoo Reedin tavoin, että uudenlainen maalaustaide haastaa katsojan ja selvärajaiset merkitykset.

Paremmiin kuin taidehistorioitsijana, Michael Fried tunnetaan kriitikkona ja yhtenä puhdasoppisimmista amerikkalaisista modernismin puolustajista. Fried määritteli 1960-luvulla modernistisen taideteoksen keskeiseksi kriteeriksi katsojan ja teoksen erillisyyden. Maalaus on sen sisäisten muotosuhteiden kokonaisuus. Sen merkitys ei ole katsojan suhteistama. Esseessä *Art and Objecthood* (1967) Fried vertaili modernistisen maalauksen ominaisuuksia minimalismin uuteen suuntaukseen, jonka hän katsoi hylänneen modernismin periaatteet. Minimalismin estetiikka on katsojanvaraista, se suhteistuu vastaanottajan ruumiiseen ja liikkeeseen tilassa. Katsojan ja taideobjektin erillisuus murtuu. Tästä juontuu minimalismia luonnehtiva ”teatterillisuus” (theatricality), joka Friedin mukaan tahrasi kuvataiteen mediumin autonomiaa.<sup>164</sup>

Myöhemmin ilmestyneissä taidehistoriallisissa tutkimuksissaan Fried liittää teatterillisuuden käsitteensä ja vuorovaikutteisen dynamiikan myös modernin maalaustaiteen varhaisiin ilmiöihin 1800-luvulla. Hän analysoi maalausten tapaa asemoida ja puhutella katsojiaan. Maalauksen ja katsojan keskinäinen asemointi on Friedille tilallisen kohtaamisen näyttämöllepano. Katsomistapahtuman dynamiikka koskettaa myös sosiaalisen maailman suhteita, vaikka uudenlainen maalaus ei ole sosiaalisten suhteiden tai visuaalisen maailman representaatio.<sup>165</sup>

Friedin kirja *Manet’s Modernism* on jatkoa ranskalaisen taiteen kehitystä maalauksen katsojasuhteen kautta 1750-luvulta alkaen jäljittävälle tutkimuksille *Absorption and Theatricality* sekä *Courbet’s Realism*.<sup>166</sup> Friedin Manet-tulkinnassa ei ole kyse *Art and Objecthood* -esseen tavoin maalauksen sisäisen totuuden tai logiikan formalistisesta puolustamisesta, vaan kuvatilaa ja katsojan fyysisen ja myös mentaalisen tilan yhteen kietoutumisesta. Manet’n ja hänen 1860-luvun aikalaistensa taiteessa ilmenevä modernismi merkitsee Friedin tulkinnassa siirtymistä ”toiminnan esittämisestä esittämisen toimintaan, draamasta maalauksessa maalauksen draamaan”.<sup>167</sup> Myös maalausten vastaanotto muodostuu vuoropuhelun omaiseksi tapahtumaksi, moninapaiseksi ”draamaksi” jonka toimijoita ovat yhtä lailla tekijä, kohde kuin katsoja.<sup>168</sup>

Trilogiassaan Fried avaa ranskalaisen maalaustaiteen esitysdynaamisia ja eri tavoin katsojaa asemoivia muunnelmia 1700-luvun lopulta

164 Fried 1996a (1967).

165 Kuten Charles Harrison huomauttaa, Friedin lähestymistavassa realismi ja formalismi, tai sosiaalishistoriallinen tarkastelutapa ja modernistinen formaali analyysi eivät sulje toisiaan pois. Harrison 1992, 341–342.

166 Fried 1980; Fried 1990; Fried 1998.

167 Stephen Melville summaa tähän tapaan Friedin tutkimustuloksia. Niiden valossa maalaamisen toiminta on performatiivista historian tuottamisesta, ei niinkään merkityksellisen toiminnan esittämistä. Melville 1991, 118.

168 Vrt. Melville 1991, 119.

1800-luvun lopulle käsiteparin ”absorptiivisuus” (tai antiteatterillisuus) ja ”teatterillisuus” valossa.<sup>169</sup> Ne juontuvat Denis Diderot’n 1700-luvun puolivälin esteettiseen ajatteluun ja absorptiivisuuden ihanteeseen maalaustaiteessa ja teatterissa. Absorptiivisuus, jonka voi suomentaa ”uppoutuneisuudeksi” on maalauksen ”fiktio” katsojan poissaolosta. Maalauksen tuli kieltää tai neutralisoida katsojan läsnäolo.<sup>170</sup> Absorptiivisen maalauksen katsomistilannetta voi luonnehtia voyeristiseksi, sillä kuvatut henkilöhahmot eivät kohtaa kuvatilän ulkopuolista katsetta tai eivät näytä olevan siitä tietoisia. Sommitelmallisesti ja maalauksen aiheen käsittelyssä absorptiivisuus toteutuu siten että esitetyt henkilöt ovat keskittyneet keskinäiseen toimintaan tai henkilö on uppoutunut esimerkiksi lukemiseen. Teatterillisuus implikoi sen sijaan positiota, jossa kuvan tilanne tai tapahtumat ovat katsomisen kohteena. Se on tietoisuutta esittämisestä ja katsottavana olemisesta.<sup>171</sup> Teatterillinen maalaus viittaa esitystilanteeseen itseensä sekä katsojan läsnäoloon ja ikään kuin jatkaa kuvan virtuaalista tilaa katsomisen fyysiseen tilaan.

Teatterillisuus toteutuu selvimmin yhteen henkilöhahmoon (single figure) rajautuvan maalauksen ja vastaanottajan katsekontaktissa, ”kasvokkaisuudessa”, kuten Fried muotoilee. Hierarkkisen subjekti-objektisuhteen sijaan tilanne on katsojan yksilöidyn ”minän” ja katsottavan figuurin ”sinän” kohtaamis- tai kommunikaatiotilanne. Selväpiirteisimmin teatterillinen genre on muotokuva, Fried toteaa, sillä viime kädessä toiminta, jota se esittää on poseeraamisen akti, katsottavaksi asettuminen.<sup>172</sup>

Fried katsoo, että Diderot’n antiteatterillinen traditio kriisiytyy 1800-luvun puolivälin maalaustaiteen käytännöissä.<sup>173</sup> Uppoutuneisuuden ja sulkeuman ihanne hapertuu ja maalaus alkaa käydä rajaa teatterillisten ja antiteatterillisten piirteiden välillä. Tätä ilmentää maalauksen ”kaksinainen” tai ”jakautunut struktuuri” (double-structure). Se kuvaa Manet’n ja esimerkiksi James McNeill Whistlerin teoksia. Whistlerin maalauksessa *Nainen valkoisissa* (1862) figuuri on asemoitu tilaan teatterillisesti, muotokuvamaisesti poseeraavaksi. Katse on kuitenkin poissaoleva, antiteatterillinen, eikä vaikutelmaa katsekontaktista synny.<sup>174</sup> Manet’n 1860-luvun tuotannossa, ja erityisesti yhteen henkilöhahmoon rajautuvissa maalauksissa – tai niiden ”näyttämöllepanossa” – henkilöt ovat asettuneet katsojaan nähden kasvokkain ja frontaaliin poseeraukseen. Ilmeeltään henkilöt ovat Whistlerin maalauksen tavoin kuitenkin torjuvia, ne eivät kutsu katsojaa kontaktiin.

**169** Ville Lukkarisen tutkimuksia lukuun ottamatta Friedin käsitteitä ei sanottavasti ole Suomessa sovellettu maalaustaiteen tarkasteluun, vaikka niihin toisinaan viitataan (ks. esim. Palin 2004, 217–218). Lukkarinen pohtii esimerkiksi Pekka Halosen maalausten erityispiirteitä, merkityksiä ja katsojasuhdetta absorptiivisen ”poiskääntyneisyyden” termein. Lukkarinen 2007, 17–35.

**170** Tämä on toki vain esteettinen ihanne, sillä maalaus on aina tehty katsottavaksi, kuten Fried huomauttaa. Fried 1998, 404.

**171** Fried 1980. Friedin käsitteistä ks. myös Palin 2004, 217–218.

**172** Muotokuvan genre on ääriesimerkki teatterillisuudesta, sillä kuten Fried huomauttaa, muotokuvan konventiot edellyttävät kohteen näytteille asettamista ja toiminta, jota muotokuva esittää, on ennen kaikkea mallin asettuminen katsottavaksi. Fried 1980, 109–110. Palaan tähän huomioon seuraavassa luvussa.

**173** Fried 1998, 405–406.

**174** Fried 1998, 222–4.

Maalauksen kaksinainen struktuuri vahvistaa teoksen katsojasta tietoista luonnetta. Maalauksen ja katsojan välinen suhde, näiden läsnäolo toisilleen tulee huomion kohteeksi. Whistlerin maalauksen efekti sai aikaan laiskatsojissa aikaan jopa vihamielisiä reaktioita, kysyttiin ”mitä hän meistä haluaa?”.<sup>175</sup> Maalauksen sisäinen epäjohtonmukaisuus, sen häilyvä asema teatterillisuuden ja absorptiivisuuden välillä kykeni osoittamaan katsojaa, jopa kyseenalaistamaan katseen.

Katsojaa puhutteleva efekti syntyy paitsi esitetyn tilanteen tai toiminnan kaksinaisuudesta, myös kuvapinnan ja kuvatilan keskenään ristiriitaisista teatterillisistä ja antiteatterillisistä ominaisuuksista. Diderot’n käsittelemässä 1700-luvun maalaustaiteessa absorptiivisuus koski kuvatilaa ja siihen asettuneita figuureja sekä katsojan ulkopuolisuutta niiden suhteen. Varhaisen modernismin myötä absorptiiviset ja teatterilliset ominaisuudet liikkuvat kuvatilan ja kuvapinnan välillä. Maalauksen rakenne kahdentuu ja jännittyy epäkoherentisti figuurin kasvojen ja, kuten Fried muotoilee, ”maalauksen kasvojen” välille.<sup>176</sup>

Formaali koherenssi on maalauksen absorptiivisuutta. Maalaus ei tällöin kiinnitä katsojan huomiota tietoisesti itseensä.<sup>177</sup> Maalauksen pintaan paikantuvassa teatterillisuudessa fakturaalinen rakenteisuus korostaa autoreferentiaalisesti teoksen läsnäoloa maalauksena, artefaktina ja konstruoituna rakenteena, joka on tarkoitettu itsenään katsottavaksi. Friediä seuraten voi puhua maalauksen ”fakturaalisesta poseerauksesta”. Maalaukselliseen estetiikkaan kytkeytyvä teatterillisuus ilmenee esimerkiksi maalauksen kiinnittäessä huomion dekoratiivisiin yksityiskohtiin siten etteivät ne näytä palvelevan kompositionaalisen eheyden ihannetta sen paremmin kuin sisältöä.<sup>178</sup>

Whistlerin 1860-luvun maalauksissa figuuri saattoi asemoitua tilaan absorptiivisesti (uppoutuneena kuvan katseluun). Tila on samalla kuitenkin ”kallellaan”, ”ahdas” ja dekoratiivinen kompositio sekä kirkkaat värit ”iskevät” katsojan silmään. Maalaus ”konfrontoi” katsojan artefaktin tasolla ja asettuu tähän nähden kasvokkain, toisin kuin kuvatilaan asettunut henkilöhahmo.<sup>179</sup> Esittävän aiheen ja maalauksellisen estetiikan välinen epäsuhta luonnehtii Whistlerin ohella Manet’n ajankohdan maalauksia. Faktuurin ja henkilöaiheen käsittelyn välinen kohtaamattomuus ilmenee esimerkiksi maalauksen temporaalisen struktuurin epäjohtonmukaisuudessa. Henkilöhahmojen liikkumattomuus tai aiheen implikoima pysähtyneisyys rinnastuu sivellintyöskentelyn (näennäiseen) nopeuteen. Maalaa-

175 Fried 1998, 222–4.

176 Kaksinaisesta tai jakautuneesta sensibiilitetistä laajemmin Fried 1998, 185–239.

177 Vrt. Fried, 306.

178 Aikalaisten arvostelijoiden mukaan luonnosmaisuus ei sinänsä ollut pahasta, vaan koheesion puute, maalauksen sisäiset erot ja kuva-alueiden käsittelytavan epätasa-arvo. Fried 1998, 303–307.

179 Fried 1998, 222–224.

misen aika eriytyy kuvakerronnan ajasta. Huomio ohjautuu kohteen sijaan esittämiseen itseensä sekä maalaamisen ”autobiografisen” toiminnan ja mallin väliseen suhteeseen.<sup>180</sup>

Kun maalausjälki irtautuu kohteen tai sen havainnon määrittelystä, huomio ohjautuu maalaamisen toimintaan ja tekijän läsnäolon ulottuvuuteen. Fried nimittää tekijän läsnäolon viitteitä, piirteitä, jotka palautuvat esimerkiksi maalauksen työstämisen ruumiilliseen toimintaan tai fyysiseen orientaatioon maalauskankaan edessä, ”korporeaalisen realismin” dimensioksi 1800-luvun maalaustaiteessa. Se rinnastuu kohteen havaintoa painottaviin ”okulaarisen realismin” piirteisiin, jotka luonnehtivat vuosisadan loppupuolen impressionismia.<sup>181</sup> Friedin katsannossa ”korporeaalinen realismi” on Gustave Courbet’n 1860-lukua varhaisempien maalauksen silmiinpistävän piirre. Taiteilija pyrkii olemaan yhtä maalauksensa kanssa. Tämä ilmenee esimerkiksi *Kivenhakkaajissa* (1849), jossa selkänsä maalauksen katsojalle kääntäneiden työmiesten ja maalaavan taiteilijan ruumiillinen orientaatio samastuvat.<sup>182</sup>

Manet’n maalauksissa ”korporeaalinen realismi” ja ”okulaarinen realismi” asettuvat törmäyskurssille.<sup>183</sup> Havaintoon ja maalaamisen toimintaan palautuvien piirteiden sekoittuminen tai risteäminen hämärtää toimijuuden paikantamista. Onko kyse kuvatun henkilön, tekijän katseen tai maalaamisen toiminnan liikkeestä? Teatterillisesti poseeraava maalauksen faktuuri asettaa maalauksen ”tehtyiden” katsojan ja katseen kohteen väliin. Asettuessaan keskinäiseen kontrastiin henkilöaihe ja itseään osoittava ”suvereeni sivellintyöskentely” murtavat katsojan voyeristisen position ja hämärtävät katsomisen subjektiutta. Katsojan ja kuvan kohteen välinen binaarinen asetelma vaihtuu kolminapaiseksi vuoropuheluksi.<sup>184</sup>

## Uudelle vuosisadalle: Matisse

Michael Friedin analyysi modernin maalauksen esitysdynamiikasta rajautuu 1860-luvun murrokseen ja 1800-luvun loppupuoleen. Hän huomauttaa kuitenkin, että kuvaillun kaltainen sisäänkääntyneisyyden ja katsojaa osoittavien eleiden välinen jännite ilmenee myös 1800-luvun taitteen ja 1900-luvun alkupuolen maalaustaiteen juonteissa.<sup>185</sup> Maalauksen jakautunut ja katsojaa haastava (epä)logiikka pätee yhtä lailla Schjerfbeckin omakuviin 1900-luvun ensimmäisen puoliskon loppupuolella. Omakuvat käyvät rajaa havaintomaailman representaatiota palvelevien okulaaristen piirteiden ja havainnoista irtoavien, pintaan paikantuvien fakturaalisten jälkien välillä.

**180** Fried 1998, 318–346.

**181** Martin Jay huomauttaa impressionismista, kuinka sen korostuneen optikaalisuuden rinnalla toiselta kannalta ajatellen korostuu myös havainnon korporealisuus. Painopiste ei impressionismin myötä maalaustaiteessa siirry kokonaan ”optikaalisen realismin” kannalle. Tarkastelupisteen satunnaisuuden efekti toimii tekijän ruumiillisen paikantuneisuuden ja position indeksinä. Jay 1994, 155. Myös Fried itse näkee myös impressionistien teoksissa korporealisesti paikantavia piirteitä. Ks. Fried 1998, 379, 394–398.

**182** Fried 1998, 373–374.

**183** Ks. Fried 1998, 394–398.

**184** Fried 1998, 343–345.

**185** Fried 1998, 228–9. Fried mainitsee Paul Gauguinin, Toulouse-Lautrecin, Vuillardin ja Matisen teokset.

**186** Schiff 1986, 143–161. Impressionismin kysymyksenasettelut ja tavoitteet ovat läheisempää sukua sitä seuraaville symbolismille ja syntetis-mille kuin yleisesti on ajateltu, Schiff osoittaa. Steven Z. Levinen tutkimus Claude Monet’n taiteesta (Levine 1994) osoittaa, kuinka moderni maalaustaide avautuu tarkasteltavaksi monelta suunnalta. Kriitikoiden sukupolvenvaihdoksen myötä impressionistina tunnetun Monet’n varhaisem-paakin tuotantoa alettiin 1880-luvulla pitää ilmaisultaan ja tematiikaltaan symbolistisena.

**187** Gamboni 2002.

**188** Historiallista avantgardea ja kuvatai-teen 1960-luvun ilmiöitä modernista maalaustaiteesta erottavana tekijänä pidetään edellisten (derridalaisittain) ”kehystietoisuutta”. Modernismin jäl-keisiä kuvataiteen ilmiöitä määritellyt Craig Owens (Owens 1994) esimer-kiksi tähdentää sitä, kuinka moderni maalaus kieltää kontekstin ja näyt-täytyy itsenään täytenä. Owens pitää maalaustaiteen modernismia ”sym-bolisena” taidemuotona, jolla hän viittaa romantiikan käsitykseen ja Walter Benjaminin tulkintaan symbo-lista. Romantiikan väheksymä allego-risuus on avantgarden ja jälkimoder-nin taiteen ominaisuus. Benjaminin ja Owensin tulkinnassa allegorinen taideteos on fragmentti, joka vaatii katsojan täydennystä.

**189** Gamboni 2002, 83–84.

**190** Wright 2004.

Yleisesti ajatellaan, että maalaustaiteen tavoitteet kirkastuvat 1900-luvulle tultaessa formalistisiksi. Huomio kohdistuisi esittävän aiheen sijaan entistä yksipuolisemmin maalauksen visuaaliseen estetiikkaan. To-siasiassa maalauksen jakautunut logiikka ja siitä juontuva katsojasuhteen dynamiikka on myös uuden vuosisadan ilmiö. Richard Schiff muistuttaa, että käsitys vuosisadan taitteeseen sijoittuvasta taidehistoriallisesta kat-koksesta on diskursiivinen konstruktio. Taiteilija ja kriitikko Roger Fry, jol-la oli keskeinen rooli formalistisen taidenäkömyksen luomisessa, lansee-rasi jälki-impressionismin käsitteen vuonna 1910 järjestämänsä Manet’n, Paul Gauguinin, Vincent van Goghin ja Henri Matisen taiteen näyttelyn yhteydessä. Tutkimuksessaan *Cézanne and the End of Impressionism* Schiff osoittaa, kuinka maalaustaide vuosisadan vaihtuessa oli huomattavasti yli-määräytyneempää merkityksiltään ja motivaatioiltaan kuin kriitikoiden ja taidehistorioitsijoiden puhtautta tavoitteleva vastakkainasettelun retoriik-ka antaa ymmärtää.<sup>186</sup>

Dario Gambonin tutkimus *Potential Images* osoittaa ettei käsi-tystä maalauksen itseensä sulkeutuvasta autonomiasta 1900-luvulla voi yleistää.<sup>187</sup> Vuorovaikutteisuuteen perustuva poetiikka ja katsojanva-raisuus ovat osa maalaustaiteen modernismin käytäntöjä myös uudella vuosisadalla.<sup>188</sup> Esimerkiksi jälki-impressionisteihin luettujen Gauguinin, Cézannen, Odilon Redonin ja Edouard Vuillardin lukuisat teokset ovat mer-kityksiltään sulkeutumattomia tavalla, jota Reed ja Fried pitävät Manet’n maalausten keskeisenä ominaisuutena. Maalaukset eivät ole tekijänsä mo-nokulaarisen vision rajaamia ”valmiita” teoksia. Niitä yhdistää ambivalensi-si, joka monesti rakentuu faktuurin vaihduntakuvallisuudelle. Maalauk-sellisen pinnan funktio huojuu puhtaan aistimellisuuden ja mimesiksen välillä. Itse katsominen on teosten sisältö.<sup>189</sup>

Alastair Wrightin uudelleenarvio Henri Matisen tuotannosta 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä osoittaa, kuinka maalauk-sen asettautumattomuus pinnan ja tilan, aistimellisen ja referentiaalisen ulottuvuuden välillä tahraa katsomista vielä siinä vaiheessa, kun abstra-hoivien käytäntöjen jo yleisesti ajatellaan varanneen maalaustaiteelle ei-mimeettisen tehtävän.<sup>190</sup> Matisen maalaukset eivät taivu taidehis-torian keskihakuisiin tulkintamodeihin. Ne vastustavat yksiselitteisiä tulkintoja ja periodisidonnaisia luokitteluja. Esittävän aiheen ja ilmai-sutavan merkityksen välillä ei vallitse formalismin ihanteiden mukaista hierarkiaa, vaan dialogi.

Aikalaiskriitikot kokivat, että Matissen teoksia on vaikea määritellä. Hankala luokiteltavuus kytkeytyi näennäisesti 1900-luvun keskustelua hallinneen formaalin tason piirteisiin. Modernismin kielioppi oli alkanut vakiintua fauvismiin tullessa. Yhdistävä tekijä oli mimesiksestä etäntyminen, mutta modernismin sisällä kulki jakolinja abstraktion ja ekspression välillä.<sup>191</sup> Matisse ei näyttänyt noudattavan tätä erottelua.<sup>192</sup> Matissen fauvismi on eklektistä, Wright toteaa. Maalauksissa törmäsi ”kaksi modernismia”.<sup>193</sup> Viime kädessä kyse oli kuitenkin tämän häiritseväksi koetun epäjohdonmukaisuuden suhteesta esitettyyn henkilöaiheeseen. Kriitikoiden oli vaikea päättää, tulisiko jotkut Matissen henkilöaiheiset maalaukset ymmärtää tekijän ja esitetyn henkilön välisen suhteen ilmaisu- tai värien pintaan järjestyksen ”teoreettisena” estetiikkana.<sup>194</sup> Matissen vaimoa esittävissä maalauksissa *Femme au chapeau* (1905) henkilökuvauksen, poseerauksen ja viileän ilmeen koettiin olevan ristiriidassa ekspressiivisen värityksen kanssa.<sup>195</sup> Esittävän aiheen merkitys korostuu juuri siitä syystä, että henkilökuvaukset on ristiriidassa maalauksellisen estetiikan kanssa.

Vaikea määriteltävyys ei ollutkaan pelkästään esteettinen tai maalaustaiteen sisäisen logiikan kysymys. Luettavuuden hämärtyminen koski metonymian voimasta myös sisältöä. Manet’n maalausten tavoin Matissen teokset muodostuivat toimijoiksi sosiaalisessa tilassa. Maalauksessa *Mustalaisnainen* (1906) alastoman naishahmon voi tunnistaa romaniksi niukoista, sinänsä stereotyyppisistä attribuuteista (kuva 3). Figuuri on esitetty eroottisesti kutsuvana (ilme, asento, intiimi kuvaila). Paksumateriaalinen väri kuitenkin hajottaa kehon ja fantasian, etäännyttää hahmon. Maalaukseen rakentuu dikotomia läheisyyden ja etäisyyden vaikutelmien välille. Teos huojuu vihjaamansa intiimiyden ja katsojan torjunnan välillä.<sup>196</sup>

Matissen maalauksiin oli vaikea ottaa vakaa tulkinnallinen näkökulma. Identiteetin tuottaminen maalauksille ja niiden esittämille kohteille oli hankalaa. Vastaanottaja joutui epävarmuuden tilaan ja katsojan subjektiivisuus tuli valokeilaan: ”Katsominen riisuu katsojan; silmä ei palvele näkymää tarkastelevan

**191** Objektiiviseksi ymmärretystä havainnosta etäntyvät modernin maalaustaiteen käytännöt jaetaan usein ekspressiivisiin ja formatiivisiin. Edellisessä juonteesa maalaamisen tapa ajatellaan subjektilähtöiseksi, spontaaniksi, emotionaalisesti latautuneeksi ja muodoltaan idiosynkraattiseksi. Formatiiivisia ovat ne maalaustaiteen käytännöt, joissa muoto on harkiten konstruoitu esteettis-emotionaalisten efektien luomiseksi. Emotionalismin ja formalismin asemoitumisesta modernistisessa taidepuheessa, niiden erilaisista tavoitteista ja tulkinnoista ks. esim. Huusko 2007, 8–18; Kuusamo 2005, 36. Muodon käsite voidaan ymmärtää kapeasti yksinomaan formatiivisiin käytäntöihin kytkeytyväksi, ja radikaaleimmin itseisarvoisena myös tekijän yksilöllisyydestä riippumattomana. Käytännön käsitettä tutkimuksessani kuitenkin yleiskäsitteenä, joka kattaa myös tyylin tai ilmaisan eli tekijän yksilöllistä kokemusta tai persoonaa tarkoituksellisesti artikuloivat käytännöt. Muodolla tarkoitetaan ylipäättään sitä, *miten* teos on maalattu.

**192** Matissen maalaukset tulkittiin joko abstraktioksi tai ekspressioksi ja fauvismi on ylipäättään nähty vaihtoehtoisesti ja poissulkevasti joko impressionismin jatkumona tai värin vapauttamisena kokonaan abstraktion ilmaisan suuntaan. Wright 2004, 58. Vrt. Yve-Alain Bois’n kiinnostava tulkinta värin ja viivan perinteistä dikotomiaa dekonstruoivasta kuvallisesta praksiksesta Matissen maalauksissa. Bois 1993, 3–63.

**193** Richard Schiff osoittaa, kuinka vaikeaa näiden diskursiivisesti tuotettujen asemien erottaminen toisistaan käytännössä on. Erottelu on keinotekoinen, sillä yksilöityjä teoksia ja tuotantoja tarkasteltaessa rajanveto ei useinkaan päde. Roger Fry, jonka ajatteluun impressionismin ja jälki-impressionismin jyrkkä ja formalistisin perustein luotu erottelu enimmäkseen juontaa, pyrki vahvistamaan ekspressiivisen ja formatiivisen periaatteiden erottelun kategoriseksi 1900-luvun alkupuolella. Luokittelu ei vastannut käytäntöä tai taiteilijoiden käsitystä maalaustensa luonteesta. Kuten Schiff huomauttaa, formatiivisen juonteen ja muodon itseisarvon keskeiseksi ”perustajaksi” usein luettu Cézanne piti maalauksen pintaa formatiivisen konstruoinnin, mutta yhtä lailla ekspressiivisen spontaanisuuden paikantumana. Schiff 1986, xiii–xiv, 55–140.

**194** ”Teoreettinen” on Maurice Denis’n ilmaisu. Denis’illä abstraktio sijoittui akselille, joka ei kulkenut esittäväästä ei-esittävään, vaan ekspressiosta ei-ekspression. Wright 2004, 67–70.

**195** Wright 2004, 67–68. Wright toteaa: ”Art historians have given little attention to the failure of this apparently expressive style to express”. Wright 2004, 68.

**196** Wright 2004, 86–89. ”The work oscillates between suggested... intimacy and a refusal to afford us access to the figure” (Wright 2004, 86).

suvereenin subjektin valtaa, eikä sen paremmin modernismin pyyteetöntä kontemplaatiota, katsominen on päättymätöntä hajoamista”.<sup>197</sup>

Wrightin tulkinta Matisen maalauksen tuottamasta katsojasuhteen dynamiikasta on samankaltainen kuin Reedin ja Friedin näkemys Manet’n maalausten efektistä puoli vuosisataa aikaisemmin. Maalaus ”tapahtuu” figuurin kasvojen ja ”maalauksen kasvojen” välissä. Tavallaan ”pinta läpäisee pinnan” ja tunkeutuu kuvatilaan, tuottaa merkitysten siirtymiä. Maalaus ei modernistisesti torju verbaalisuutta. Se ei silti toimi merkityksiä vahvistavana tai kiinnittävänä signifikaationa. Pikemminkin se muuntaa merkityksiä metamorfisesti.

Matisen maalaukset ovat yksi esimerkki siitä, kuinka esittävä aihe ”tahrasi” maalausta formalisoimaan pyrkivää retoriikkaa. Matisen tuotanto on toisaalta määritellyt keskeisesti uuden vuosisadan modernismia. Wrightin analyysi, joka irtautuu aiempien tulkintojen premisseistä, haastaa tästä syystä laajemmin modernismin tutkimusta. Kiinnostava suomalainen vertailukohta ja esimerkki siitä, kuinka esteettinen diskurssi valui yli formalististen äyräidensä esittävään aiheeseen, löytyy Magnus Enckellin teosten vastaanotosta. Harri Kalha kirjoittaa taiteilijan väriikauden ristiriitaisesta vastaanotosta ja samalla siitä millaista huojuntaa modernistisen estetiikan ja representaatio-odotusten välillä saattoi esiintyä: ”Kriitikoiden ongelmana ei ehkä ollutkaan värinkäyttö sinänsä, vaan sen metonyminen (ja kumuloiva) suhde ruumiillisuuteen, sukupuoleen ja seksuaalisuuteen...”<sup>198</sup>

Matisen tuotanto purkaa Manet’n lailla kuva-sana-vastakkainasettelua maalauksesta käsin. Maalauksen fakturaalinen aines tunkeutuu representaatioon ja kerrontaan, ohjaa sitä tai suistaa sen raiteiltaan, ”merkitysten sirpaleet takertuvat pigmenttiin”, kuten Wright summaa.<sup>199</sup> Väri ja aine toimivat sanan asemassa, ne rakentavat vastakerrontaa. Manet’n katsojille ”tahra” tuntui ensisijaisesti häiritsevän kuvapinnan läpäisevyyttä. Kun katse tarkentui Matisseen tultaessa autonomiseman maalauksen suuntaan, se puhkaisikin kuvapinnan opaakkiuden. Manet’n maalaukset ”tahrasivat kasvot”, subvertoivat esitettyjen henkilöiden yksilöllisyyttä, nyt yksilöityvät ”kasvot” ilmaantuvat tahraamaan maalauksen optista autonomiaa. Efekti on loppujen lopuksi kuitenkin samankaltainen. Teoksia yhdistää katsojan asemaa horjuttava epäkoherenssi ja niihin kohdistettujen odotusten tai ääneen lausuttujen ihanteiden vastaisuus.

197 “The look dismantles its bearer; the eye becomes a site not of mastery, of a sovereign subject surveying its surroundings, nor of a disinterested modernist contemplation, but rather a disintegration without end”. Wright 2004, 86. “... the absence of clear facial expressions within the works but also the absence of a stable interpretive viewpoint around which the viewer can organize his or her own act of looking. Within the frame, multiple voices interpellate the spectator as a mobile and distracted – perhaps we might say modern – viewing subject”. Ibid., 159.

198 Kalha 2005, 80–81.

199 “Shards of meaning cling to Matisse’s pigments, and it is this that makes the work disturbing”. Wright 2004, 85.



## MAALAUSTAITEEN JA AVANTGARDEN RAJAPINTOJA

Alastair Wright toteaa, että Matissen modernismi on eklektistä ja intertekstuaalista. Tällä hän viittaa 1900-luvun alkupuolen maalauskeskustelussa esiin nousevaan originaalisuuden problematiikkaan. Maalauksen muotoilmaisuus ei enää toiminut aukottomasti tekijän autenttisuuden merkitsijänä. Tyyli alkoivat näyttäytyä historiallisina ja pohdittiin taiteellisia genealogioita. Tekijä ei enää ollut maalauksen ainoa alkuperä.<sup>200</sup>

Rosalind E. Kraussin ja muiden *October*-julkaisun piirissä vaikuttaneiden taidehistorioitsijoiden, erityisesti Benjamin Buchlochin ja Hal Fosterin modernistisen diskurssin purku ja heidän maalaustaiteen rinnalle kirjoittamansa nykyaiteen polveutumistarina perustuu tämänkaltaisiin huomioihin. Esimerkiksi Kraussin maalaustaidetta koskevat johtopäätökset ovat kuitenkin Wrightin tulkintaan nähden liki päinvastaiset. Kraussin ahkerasti siteeratuissa kirjoituksissa on syytä viipyä hänen ajattelunsa vaikutusvaltaisuuden vuoksi. Muiden *October*-lehden piirissä vaikuttaneiden kriitikoiden ja taidehistorioitsijoiden ohella se on muokannut sitä, miten 1900-luvun taiteen kokonaiskuvaa nykyisin hahmotetaan. Tarkastelen tässä alaluvussa maalauksen asemaa ja edellä hahmoteltua maalatun kuvan semiosiksen erityisluonnetta 1900-luvun taidehistorioiden jälkimodernissa kontekstissa.

Kraussin taidehistoriointia kantaa modernismikriittinen näkemys, jonka mukaan maalaustaide tarrautuu okulasentristiseen ajatteluun sekä autenttisuuden tavoitteluun tavalla, joka ylläpitää käsitystä subjektin autonomiasta. Krauss esittää formalistiselle modernismille, erityisesti Clement Greenbergin ja Michael Friedin hahmottelemalle kehityskululle rinnakkaisen modernin taiteen juonteen. Se rakentuu pääasiassa maalaustaiteen ulkopuolisista ja välinerajat ylittävistä historiallisen avantgarden ilmiöistä.<sup>201</sup> Maalaustaiteen määräävä piirre on Kraussin mukaan ”retinaalisuus” ja verbaalisuuden torjunta. Maalaustaiteen modernismi myös sulkee ulkopuolelleen tiedostamattoman ja ruumiillisuuden ”matalat alueet”. Avantgarde on ”antiretinaalista”. Maalaustaiteen modernismille asetettu merkitsevän muodon ihanne perustuu täyden läsnäolon, ”tämänhetkyyden” oletukselle. ”Antiretinaalisuus” viittaa Marcel Duchampiin, joka irtautui näköaistiin vetoavasta maalaustaiteesta. Antiretinaalinen taide on täyden läsnäolon lykkäävää. Se täydentyy ei-näkyvästä käsin ja jälkikätesi. Avantgarde kyseenalaistaa optisen kentän hallintaa ja tietoisuuden ensisijaisuutta.<sup>202</sup> Kriittisen avantgarden suuntauksia ovat dada ja surrea-

**200** "...the painted marks can be registered as elements drawn from the historical (as opposed to the physical) materials of painting", Wright kirjoittaa. Wright 2004, 45. Ks. myös Wright 2004, 18–20. Ilmaisu rakentui suhteessa traditioon, maalaustaiteen omaan systeemiin. Häiritsevässä saatettiin kokea – kuten Matissen kohdalla – poikkeamat tästä perinteestä tai sen omavaltainen käyttö ja muuntelu. Richard Schiff osoittaa, kuinka itse asiassa jo 1800-luvun puolella maalaustaiteeseen yhdistetty tyyllinen originaalisuus saatettiin nähdä tietoisesti tuotettuna. Schiff 1986, 99–123.

**201** Tämä ”toinen historia”, Krauss kirjoittaa: "...had developed against the grain of modernist opticality, one that had risen on the very site of modernism only to defy its logic... refusal of the optical logic of mainstream modernism...". Krauss 1994, 21.

**202** Ks. Krauss 1994, 1–30. Krauss lainaa kirjansa *Optical Unconscious* otsikkoon Walter Benjaminin luonnehdinnan valokuvasta ”optisen tiedostamattoman” paljastajana. Kameran valikoimaton ja mekaaninen operaatio paljastaa – jälkikätesi – yksityiskohtien runsauden, jota valikoiva ja kameraan nähden hidas inhimillinen havainto ei tavoita. Krauss 1994, 178–180. Benjamin liitti optisen tiedostamattoman käsitteen valokuvaan vuonna 1931 ilmestyneessä esseessään. Benjamin 1984 (1931). Antiretinaaliset taiteen käytännöt palautuvat myös psykkiseen tiedostamattomaan ja ruumiillisuuteen. Ne kyseenalaistavat osaltaan subjektin autonomian.



**203** Näissä taiteen käytännöissä merkitykset eivät ole tekijänvaraisia. Ne eivät ole artefaktiin ruumiillistuneita, tämänhetkisesti läsnä, vaan kontekstista käsin täydentyviä. Esseissä *Notes on the Index 1* ja *2* Krauss luonnehtii Duchampin readymadea ja 1970-luvun jälkimodernia taidetta indeksikaaliseksi. Merkityyppinä Charles Sanders Peircen semiotiikasta lainattu indeksi on merkki, joka määrittänyt siten että objektin tai asian suhde referenttiinsä on kausaalinen tai fyysinen. Esimerkiksi valokuva on merkityyppinä paitsi ikoninen (visuaalinen yhdennäköisyys yhdistää sen kohteeseen), myös indeksinen: objektin heijastama valo on jättänyt jälkensä filmille. Krauss pohtii indeksikaalisuutta teoksen suhteena esillepanon kontekstiin. Hän lähtee siitä, että valokuva on readymaden tavoin jokin ”löydettyä”. Se on todellisuuden ajallisesta jatkumosta eristettyä ja toiseen kontekstiin siirrettyä. Indeksikaalinen teos on itsenään ”merkityketön”, ”tyhjä merkitsijä”, ”shifteri” tai viestinä ”koodaamaton”. Valokuva, readymade tai jälkimodernin taiteen paikkasidonnaiset teokset saavat merkityksensä ainoastaan kontekstistaan käsin, tekstin yhteydessä tai osana ympäristöään. Maalaus sen sijaan lukitsee merkitykset itseensä. Maalaus on inhimillisen intervention ja tietoisuuden tuote, merkityyppinä kielen kaltainen symboli. Krauss 1986, 196–219.

**204** Krauss 1986, 196–209; Krauss 1999, 127.

**205** Krauss 1986, 9–22, 157–170, 196–219; Krauss 1999, 127.

**206** Altti Kuusamo tiivistää: ”Nykyään ajatella, että kaikki ei-mimeettiset muodot perustuvat (retoristen) mallien seuraamiseen”. Kuusamo 2005, 41.

lismi, jotka hyödyntävät valokuvaa, montaa tai readymadea, ylipäättään taiteen tekemisen tapoja, joissa kädenjäljellä ja tekijyydellä ei ole maalaustaiteeseen liitettyä merkitystä. Näissä kuvataiteen käytännöissä originaalisuus-ajattelun kriisiytyminen tulee näkyväksi. Ne ovat myös osa jatkumoa, joka ennakoii jälkimodernia taidetta.<sup>203</sup>

Alkuperän ja autenttisuuden kriisi huipentuu Kraussin mukaan 1900-luvun kahden ensimmäisen vuosikymmenen kuluessa. Muodon uusinminen käy mahdottomaksi ja näkyväksi tulee maalausjäljen ja tekijän välinen katkos. Tästä ”kriisistä”, jossa yksilöllinen kädenjälki tai muotoilmaisuus ja ”taito” alkavat menettää merkitystään (”deskilling”), selviytyy omalla tavallaan kohti täyttä abstraktiota kurkottava maalaustaide, jota esimerkiksi Kasimir Malevits tai Piet Mondrian edustavat. Readymaden ja valokuvan tavoin se hyväksyy ajatuksen sarjallisuudesta ja irrottautuu uniikkiuden ja toisintamattomuuden ihanteista.<sup>204</sup>

Kun ilmaisutavat, tyylit ja muoto-aiheet kertautuvat ja kulkeutuvat maalauksesta toiseen, niistä tulee tekijän määrittelystä riippumattomia aiheita ja kielenkaltaisia merkkejä. Opaakiksi ajateltu pinta on läpinäkyvä; ikkuna edeltäviin maalauksiin, maalaustaiteen historiaan.<sup>205</sup> Jälkistrukturalistisen etäisyyden päästä tarkastellen modernin maalauksen *ergon*, sen omaehtoiseksi ajateltu merkitsevyyyden alue, on kaiken kaikkiaan nähty *parergonin* efektinä. Se on taidepuheessa institutionaalisesti tuotettujen oppositioiden – ideaalien merkitysten, jopa ideologian – tuote ja näin ”ulkopuolestaan” riippuvainen.<sup>206</sup>

Tällainen maalauksen merkitystä jälkikäteisesti säätelevä yleinen ekonomia, jossa 1900-luvun maalaustaiteen diskursiiviset reunaehdot piirityvät esiin, on täysin hyväksyttävä ajatus. Autenttisen läsnäolon ajatus ei ole enää uskottava. Tulkinta muoto-aiheiden kielellistymisestä ei sinänsä ole ongelmallinen. Sen sijaan ongelmallista on se, että Krauss tarkastelee modernia maalaustaidetta kokonaisuudessaan yksinomaan muodon kysymyksenä.

Maalaustaiteen modernismin arvioiminen pelkästään muodon kriteerein perustuu Greenbergin ja muiden formalistien yksisilmäiseen ja teleologiseen maalaustaiteen historiointiin, jossa katsetta taaksepäin ohjasi täyden abstraktisuuden saavuttanut maalaustaide. Maalaustaidetta tarkasteltiin lineaarisen edistyksen näkökulmasta. Teoksia ja tuotantoja arvioitiin sillä perusteella, miten edistysellinen maalaus oli välineen omimaksi ajatellulla, puhtaasti visuaalisen estetiikan alueella.

Jonkinlaiseksi sokeaksi pisteeksi Kraussille muodostuu modernin maalauksen esittävä aihe.<sup>207</sup> Aivan kuten Zolalle ja Greenbergille. Tai 1960-luvun Michael Friedille, jolle maalauksen ”inhimillinen sisältö” menettää merkityksensä (ilman että se kuitenkaan vielä katoaa) I maailmansodan tienoilla.<sup>208</sup> Krauss ottaa annettuna sen mitä kohti täyttä abstraktiota ja maalauksen autonomiaa historioiva modernismin itseymmärrys esittävydestä 1900-luvun alkupuolen maalaustaiteessa ajattelee. Hän tarkastelee maalaustaiteen historiaa jälkimodernista näkökulmasta ja teleologisesti sodanjälkeisen nonfiguraatiivisuuden lävitse, samoin määrein kuin esimerkiksi kritisoimansa Greenberg. Viimeistään kubismin jälkeen ainoa ratkaiseva tekijä maalauksen merkityksen arvioinnissa on muoto, riippumatta siitä onko maalaus täysin abstrakti tai ei.<sup>209</sup> Huolimatta optikaalisuuden kritiikistään, Krauss perustaa maalaustaiteen arviointinsa teosten välisiin morfologisiin suhteisiin. Hän purkaakin modernismia loppujen lopuksi modernismin asettamin ehdoin.<sup>210</sup>

Kraussin ohella 1900-luvun taidetta historioinut Benjamin Buchloch katsoo maalaustaiteen kriittisen potentiaalin murenevan I maailmansodan jälkeisissä esittävisissä ja tyylejä kierrättävissä ilmiöissä. Ne edustavat hänelle ”antimodernismia”.<sup>211</sup> ”Paluu esittävyteen” osoittautuu toki monessa tapauksessa luopumiseksi kriittisestä asenteesta.<sup>212</sup> Selkeintä tämä on Neuvostoliiton tai Natsi-Saksan kaltaisissa valtioideologiaa palvelevissa virallisissa realismeissa. Oire formalistisen ajattelun jatkamisesta Buchlochilla on kuitenkin nähdäkseni se, että figuratiivisuus yleensä riittää taantumuksellisuuden kriteeriksi.

Ensimmäisen maailmansodan jälkeinen paluu esittävyteen on tulkittu myös kriittiseksi ilmiöksi. Maalaustaiteen autonomiaa korostaneet suuntaukset pitivät erityisesti kehon esittämistä vääräoppisena. Didier Ottinger toteaa vuoden 1995 Venetsian biennaalin yhteydessä (jossa esiteltiin myös Schjerfbeckin omakuvia), kuinka monille taiteilijoille kehon kuvaaminen merkitsi spiritualismin ja formalismin vastaisuutta.<sup>213</sup> Esittävä maalaus ottaa etäisyyttä vaatimukseen taiteen autonomiasta. Oman aikansa ilmiöitä kuvatessaan se rinnastuu myös avantgarden pyrkimykseen saattaa taide ja elämä yhteen. Tämän tutkimuksen problematiikan kannalta olennaisempaa kuin kysymys siitä, onko esittäminen itsessään kriittinen ilmiö, on se, *miten* maalaus esittää. Maalaustaide ei ole vain yhdellä tavalla esittävä. Osa kubismin jälkeisistä esittävistä tendensseistä voidaan nähdä esitysdynamiikaltaan lähempänä 1800-luvun

**207** Tässä mielessä Krauss toistaa formalistien idealisoivaa diskurssia. Modernismin muototeorioille keskeistä oli anti-mimesis varhaismodernisteista Adornoon, mimesis ja traditio samastettiin. Kuusamo 2005, 41–42.

**208** Fried 1996b (1965). Fried käyttää termiä ”human content”. Ks. myös Harrison 2005, 172–173.

**209** Nonfiguraatiiviset ja esittäviä viitteitä sisältävät maalaukset tuskin asemoivat katsojaansa samalla tavalla, huolimatta siitä, että niitä yhdistäisi formalistinen intressi – kuten jo Clive Bell ymmärsi. Se, että ilmaisutapa vetää huomion itseensä, ei mitätöi esittävän aiheen merkitystä.

**210** 60-luvun loppupuolen ja 70-luvun alun amerikkalaista kritiikkiä hallitsi Greenbergin vastainen reaktio. Kriitikki kuitenkin toimi täysin Greenbergin teorian asettamin ehdoin, Yve-Alain Bois toteaa. Bois 1993, xvii.

**211** Benjamin Buchlochille maalaustaiteen innovatiivisuuden ja kriittisen roolin päätepieste on ensimmäinen maailmansota, kubismi ja futurismi. Buchloch vertaa tilannetta 1980-luvun siteeraaviin ja esittäviin maalauksen käytäntöihin. Buchloch 1981. Vrt. Iltiä 2008, 32–40, 46v81: systemaattisen muutoksen malli jäsentää myös Hal Fosterin 1900-luvun taiteen historiointia.

**212** Esteettisen autonomian tavoitteesta luopuminen esittämisen hyväksi liitetään poliittisen ilmapiirin oikeistolaisuutukseen ja porvarillisen ideologian vahvistumiseen sotienvälisellä ajalla, jota kutsutaan ”paluuksi järjestykseen”. Ks. esim. Barker 2004.

**213** Ottinger 1995, 53–57.

- 214 Harrison 2005. Harrisonin jäljittämä esittävän modernin maalauksen juonne eroaa, kuten hän määrittelee, yksilökriittisistä suuntauksista, esimerkiksi konstruktivismista tai Natsi-Saksan ja Neuvostoliiton poliittisista "realismeista". Se pohjaa kuitenkin "modernin elämän" maalaamisen vaatimuksiin siinä, kuinka esitetty henkilö ei hahmotu fiktiiviseksi, mytologiseksi tai kirjalliseksi, so. lähtökohtaisesti jonkin ylikysällisen edustajaksi, vaan tarjoaa katsojalle mahdollisuuden samaistua yksilönä toiseen yksilöön.
- 215 Harrison (2005) katsoo Reedin tai Friedin tapaan, että juuri henkilöaiheen ja korostuvien maalauksellisten tai formaalisten ominaisuuksien välisyydelle voi rakentua katso mistilanne, joka ei objektivoi esitettyä toista katseen passiiviseksi kohteeksi.
- 216 Charles Harrison vertaa Kraussin ja logiikkaan samanlaista Benjamin Buchlochin kertomusta Michael Friedin modernistiseen kehityskertomukseen. Niitä yhdistää pois sulkeva logiikka ja arvottaminen: "In Fried's case the tendency to concentration on the 'intrinsic concerns' of painting that cubism is supposed to have enabled leads inexorably to the modernist painted work of Noland, Olitski, and Stella. In Krauss's case what cubism set in train was a deskilling of art, and a redirection toward the photographic, the ready-made and the serially abstract, issuing in the kinds of postmodernist art that she supports in the present". Harrison 2005, 174. Kraussin ohella Benjamin Buchlochin jälkimoderni tarkastelupiste vääristää kuvaa modernista taiteesta ja alistaa sen päämäärähakuiselle historiakerronnalle: "...the alternative 'postmodernist' logic of development represented by Buchloch and Krauss appears subject to precisely the same criticism, simply replacing one teleological account with another... no less partial account... tied to discriminations made among present outcomes". Harrison 2005, 176. Myös Inkamajja litiä on tarkastellut kriittisesti jälkimodernin taiteen puolestapuhujien metanarratiivihakuista 1900-luvun taiteen historiointia. Kraussin ja Buchlochin ohella se koskee myös mm. Hal Fosteria. litiä 2008, 35–36.

lopun representaatiota purkavia käytäntöjä, kuin toisia oman aikansa figuratiivisia suuntauksia.

Rosalind Kraussin ja Benjamin Buchlochin jälkimodernia yhtä hyvin kuin Michael Friedin modernistista maalaus-ajattelua kritisoiva Charles Harrison on hahmotellut eräänlaista modernin taiteen "kolmatta historiaa", retinaalisiksi ja antiretinaalisiksi ajateltujen juonteiden rinnalle. Se rakentuu Manet'sta Warholiin ulottuvalla akselilla henkilöaiheisista maalauksista, jotka luovat intersubjektiivisia efektejä.<sup>214</sup> Harrison lukee tähän juonteeseen maalaukset, joissa rakentuneisuuttaan korostava pinta ja esittävä kuvatila asettuvat Reedin, Friedin tai Wrightin hahmottamalla tavalla jännitteeseen suhteeseen. Henkilöaiheisen maalaustaiteen ilmaisutavaltaan moderni 1900-luvun juonne on enemmän sukua 1800-luvun maalauksen kysymyksenasetteluille ja katsojasuhteelle kuin autonomiaa kohti kurkottaville modernismin käytännöille, Harrison osoittaa. Juonne kantaa 1900-luvulle myös maalauksen kriittisen potentiaalin. Materiaalisuus, joka on monesti sivuutettu esittävän tason diskursiivisuutta pohtivissa tarkastelutavoissa, on omiaan luomaan vieraannuttavia ja kuvan luonnollistavaa vaikutusta purkavia efektejä. Maalaus sisällyttää kuvaan representaation keinot ja osoittelee, kuinka suhteellinen on se positio, josta käsin "todellisuus" kirjoittuu. Maalaus on pikemmin katseen kuin kohteen representaatio.<sup>215</sup>

Modernistisen metanarratiivin seuraaminen ja näkökulman rajaaminen siihen maalaustaiteen tarkastelussa on ongelmallista. Kuten Harrison on huomauttanut, se palvelee tarkoitushakuista dikotomiaa, joka vahvistaa maalaustaiteesta poikkeavien kuvataiteen ilmiöiden identiteettiä ja rakentaa nykytaiteelle antiretinaalisiksi luokiteltuihin ilmiöihin juontuvan polveutumistarinan, joka on yhtä teleologinen ja poissulkeva kuin greenbergiläinen maalaustaiteen kehityskertomus.<sup>216</sup>

Progression juonta seuraamalla 1900-luvun maalaustaiteen ilmiöt homogenisoituvat. Inkamajja litiä argumentoi nykymaalauksen näkökulmasta, kuinka tämän seurauksena erilaiset yksittäisten teosten tai tuotantojen tason paikalliset, spesifit merkitystaloudet jäävät varjoon. litiän näkemys nykymaalauksesta koskee aivan yhtä hyvin 1900-luvun alkupuolen maalauksia. Yksittäiset teokset ja tuo-

tannot kietoutuvat vaihtelevin tavoin historialliseen kontekstiinsa sekä perittyihin koodeihin, diskursiivisiin reunaehtoihin.<sup>217</sup>

Maalauksen merkitys ei 1900-luvullakaan määriyty pelkästään suhteessa taiteen sisäisen progression lineaariseen janaan. Ihmiset ovat aina olleet tekemisissä yksittäisten teosten, eivät tyylien kanssa, Hans Belting kommentoi formalistisesti suuntautunutta taidehistoriointia.<sup>218</sup> Yksilöityjen teosten ja taiteen juonteiden tarkastelu tämänkaltaisesta totalisaatiosta erillään avaa näkökulmia maalaustaiteen moninaisuuteen ja myös kriittiseen potentiaaliin. 1990-luvun maalaustaidetta tutkinut Inkamajja litiä on kritisoinut Buchlochin tulkintaa jälkimodernista maalaustaiteesta, jonka tämä rinnastaa sotienvälisen ajan esittävään juonteeseen. Modernismin muotovarantoa siteeraava ja uusesittävä postmoderni maalaustaide muodostaa Buchlochille analogian 1920- ja 30-lukujen ”paluulle järjestykseen”.<sup>219</sup>

litiä huomauttaa, kuinka muoto-aiheiden kierrättäminen voi modernismin valtakauden jälkeisessä maalaustaiteessa, suhteessaan historiallisesti etääntyneeseen modernismiin olla merkityssiirtymien paikka.<sup>220</sup> Maalauksen retoristen konventioiden kriittinen ja merkityksiä purkava käyttö ei ole postmodernin yksinomaisuutta.<sup>221</sup> Tyylien ymmärrettiin jo 1900-luvun varhaisina vuosina kantavan tekijästä riippumattomia merkityksiä. Suhde edeltävään traditioon saattoi samalla olla intertekstuaalinen ja merkityksiä muunteleva. Matissen maalaus liikkui katsojaansa ”tunteen” ja ”tunteettomuuden” kiinnittymättömässä välimaastossa sekoittaessaan ekspression ja abstraktion koodeja, kuten Wright esittää. Ilmaisutapojen kielellistyminen ei tarkoita sitä, että maalaus väistämättä asettuisi passiiviseen ja toisintavaan suhteeseen maalausten väliin kirjoittuvaan traditiojatkumoon nähden. Tyyli voi juuri kantamiensa sisällöllisten assosiaatioiden avulla, maalauksen kielenä, luoda intertekstuaalisia jännitteitä ja merkityssiirtymiä.

Oletus siitä, että modernistisen maalauksen merkitys rajautuisi vain visuaalisen alueelle, on kyseenalainen. Näkemystä purkaneet tutkijat ovat korostaneet modernistisen estetiikan diskursiivisia reunaehtoja. He eivät kuitenkaan ole nähneet, että maalauksella itsellään, kuvan keinoin, voisi olla diskursiivinen toimijuus. Maalaustaide ei eroaisi sen ympärille kertyneestä puheesta. Kraussin ja Buchlochin argumentaatiota kannattelee oletus, että teokset ja niihin kohdistuva puhe ovat vailla keskinäistä hankausta ja toisiaan vahvistavia. Maalauksen ja formalismin verbaalisen retoriikan ”sisältö” olisi täysin yhteneväinen. Tällaiseen tulkintaan voidaan

**217** Nykymaalauksen suhde modernismiin on sen suhde foucault'laiseen arkistoon, joka ei itsekään ole mikään Fosterin tai Buchlochin näkemysten mukainen systemaattisen muutoksen mallin tuottama sulkeuma, vaan erojen systeemi, litiä huomauttaa. litiä 2008, 30–57. Wright (2004) osoittaa, kuinka jo 1900-luvun alkupuolella edeltävä moderni maalaustaide hahmottui arkiston kaltaiseksi viitekehykseksi, jota merkityksiä rajaavaa kontekstia maalaus kuitenkin kykeni murtamaan.

**218** ”People have always lived with single works rather than with styles, and the same works still today inspire our new questions. Works age less than the discourse we address to them.” Belting 2003, 161.

**219** Buchloch 1981. Inkamajja litiä toteaa jälkimodernin maalauksen näkökulmasta ettei ”uusesittävyys” sovi Buchlochin systemaattisen muutoksen malliin, jossa historiankirjoitus marxilais-hegeliläisittäin strukturoituu taiteen kriittisen potentiaalin jäljittämiseksi. litiä 2008, 32–40, 46v81.

**220** litiä 2008, 69–70.

**221** litiä tarkastelee maalausta historiallisessa tilanteessa, jossa suhde modernismiin käsitetaiteen kriittisen vaiheen jälkeen tiedostetaan ja maalaukselta odotetaan positioitumista suhteessa siihen. On kuitenkin ajateltavissa, että teoskohtainen analyysi, juuri litiän esittämässä uudessa valossa, esimerkiksi aineellisuuden ja aistienvälisyyden näkökulmasta (litiä, 2008, 40) paljastaa myös modernismin keskiöön luetun maalauksen paikantuvaksi modernistisen retoriikan reunalle, sitä uhkaavaksi parergoniksi eikä suinkaan sen diskurssin sisäistäneeksi.

kenties monessa tapauksessa päätyäkin, mutta se tuskin koskee kaikkea modernismiin – edes sen keskiöön – luettua maalaustaidetta.

Krauss ja Buchloch ovat kiinnostuneet maalauksen kontekstuaalisoitumisesta suhteessa modernismin historiaan, eivät maalaukseen itseensä paikantuvasta dialogista. Keskittyminen yksinomaan maalauksen formaalin tason problematiikkaan tai esittävyuden merkitykseen vain yleisen tason ilmiönä on sokeutta muodon tason ja esitetyn aiheen väliselle mahdolliselle kitkalle.

Tulkinta, joka lähtee modernistisesta diskurssista ja sen asettamista ihanteista, eikä teoksen käsillä olevista ominaisuuksista muodostuu helposti reduktiiviseksi. Charles Harrison kritisoi tältä kannalta Kraussin tulkintoja Picasson sotienvälisen ajan maalauksista. Krauss tarkastelee Picasson vuoden 1920 molemmin puolin tehtyjä neoklassistisia maalauksia tyyli-ilmoina, ”pastisseina”. Hän katsoo, että teokset ovat ”dekoratiivisia” ja ”tyhjiä”, ja että tyyllisten viitteiden seurauksena taiteesta itsestään tulee sen esittävä sisältö.<sup>222</sup> Krauss purkaa autenttiseksi ajatellun muodon kannattelemaa modernistista tekijämyyttä. Maalausten ”pastissinomaisuuden” osoittaminen murentaa muotoon investoituneen alkuperäisyyden ja tekee tyhjäksi Picasson pyrkimyksen mytologisoida itsensä tyylin keinoin tilanteessa, jossa automaatio, fotomekaanisuus ja sarjallistuminen on jo tunkeutumassa taiteeseen. Kraussin psykoanalyttisessä tulkinnassa Picasson subjektiivisuus joutuu tässä paineessa kriisiin, jonka oireena on freudilainen ”reaktionmuodostus” ja (tyylin) toistopakko.<sup>223</sup>

Jos Picasson klassisoivaa maalausta *Grande baigneuse* (1921) tarkastellaan taiteen sisäisistä kysymyksistä ja modernismin ihanteista erillään, on helppo yhtyä kritiikkiin, jonka Harrison esittää Kraussin tulkinnasta.<sup>224</sup> Maalaus raottaa modernistista medium-sulkeumaa korostaessaan ei-optikaalisia ulottuvuuksia, tilallisuutta, veistoksellisuutta ja haptisuutta. Eklektisyydestä juontuu teokseen ylipäättään outouttavia vaikutelmia.<sup>225</sup> *Baigneusen* suhde klassismin figuratiiviseen traditioon ei tarkoita, että se kiinnittyisi sen representaatioideologioihin, kuten Krauss tulkitsee. Se muuntelee niitä. Klassistinen, hahmoja etäännyttävä ja objektivoiva kuvaamistapa esimerkiksi vaihtuu *Baigneudessa* kosketusaistin stimuloimiseksi. Eklektisyydessään Maalaus irtautuu modernismin asettamista tavoitteista.

Huomiot Matissen ja Picasson maalausten eklektisyydestä koskevat myös Schjerfbeckin omakuvia. Rakenteellisuutta korostava kubistinen idiom ja ekspressiivinen maalausjälki esimerkiksi elävät teoksissa

222 Krauss 1999, 19, 108.

223 Krauss 1999, 193–194.

224 Harrison 2005, 174–176.

225 Teos on Harrisonin sanoin ”...strange mixture of plastic massiveness, subtlety of atmosphere and expression, and extreme proximity of imagined viewpoint.” Harrison 2005, 170.

rinnan ja luovat maalauksiin keskenään ristiriitaisia, vuoroin etäännyttäviä ja vuoroin kosketusaistisia vaikutelmia. Schjerfbeck ei luo omakuvissaan toisteista, ”omaa” tyyliään, eikä ilmaisun tasolla näytä olevan modernismin tavoittelemaa esteettistä itseisarvoa. Schjerfbeck käyttää tyylilajeihin kiinnittyvää retoriikkaa sisältöä kommentoivana kielenä.

Ilmaisutavalla on esittävässä maalauksessa teoksen sisäiseen dynamiikkaan paikantuva merkitys, ei ainoastaan formalistista retoriikkaa toisintava funktio. Esittävän maalauksen kohdalla modernistinen kysymys siitä, onko teos esteettisesti omaleimainen, ei välttämättä ole relevantin. Olennaisempaa on se erityinen tapa, jolla maalaukselliset piirteet asettuvat vuoropuheluun esittävän aiheen kanssa. Faktuurin aistimellisilla efekteilä voi tällöin olla myös katseen nyrjäyttävä, antiretinaalinen funktio.

Kraussin analyysi Picasson henkilökohtaisesta dilemmasta ja sen oireilusta on kenties aivan oikea, ja myös nero-myytin dekonstruoiminen on tarpeen. Tämä on tuskin kuitenkaan määräävää teosten kannalta, ellei tulkintaa sidota pelkästään tekijän intentioihin. Sivutuotteena Picassoa henkilönä purkavasta analyysistä on yksioikoinen ja tekijyydelle alisteinen tulkinta teoksista.<sup>226</sup> Picasson teoksia voitaisiin yhtä hyvin tarkastella psykoanalyysin valossa myös katsojan kannalta. Tällöin ei ole itsestään selvää, että muoto on niiden merkityksen kannalta ratkaisevinta.<sup>227</sup> Jo Clive Bell, varhainen formalisti ymmärsi katsojan roolin todetessaan, kuinka henkilöaihe tuottaa ”psykologisen kiinnostuksen” ja on siksi uhka ”merkitsevän muodon” integriteetille.<sup>228</sup> Kuten Richard Wollheim psykoanalyttisen tiedon valossa huomauttaa, henkilöaiheinen maalaus tuottaa aina ruumiillisen vasteen.<sup>229</sup>

## Muoto vai jälki?

Krauss näkee modernin maalauksen näköaistin fetisoimisena. Säännön vahvistava poikkeus on kuitenkin tulkinta Jackson Pollockin maalauksista. Greenbergin propagoiman ja ylevöittämän optis-vertikaalisen ilmaisun sijaan Pollockin toimintamaalaukset perustuvat horisontaalis-ruumiilliseen ilmaisuun. Ne irtoavat Greenbergin abstraktin ekspressionismin tulkinnasta ja valuvat sen torjumille ”matalan” alueille.<sup>230</sup> Liittäessään ruumiillisuuden Pollockin myöhäiseen modernismiin, Krauss nojaa tässäkin yhteydessä edistyksen logiikkaan. Modernismin myöhäisvaiheen Pollock näyttää asettuvan 1950-luvulla ennakoimaan seuraavan vuosikymmenen minimalismia ja siitä haarautuvia ruumiillisuutta painottavia taiteen juonteita. Kuten esimerkit 1900-luvun alkupuolen maa-

**226** Krauss viittaa kirjoituksissaan ahkerasti Roland Barthesiin, joka tunnetaan ”tekijän kuolema” -teesistään. Barthesille ”tekijän kuolema” merkitsee myös lukijan ja katsojan ”syntymää”. ”Tekstin” merkitykset muotoutuvat intertekstuaalisesti, kieleen tai kuvallisiin käytäntöihin jo kiinnittyneiden merkityssassosiaatioiden varaan ja vastaanoton prosessissa. Ne eivät ole tekijän intentioiden tai institutionalisoitujen tulkintojen pideltävissä. Barthes 1993. Kraussin käsitys maalaustaiteen diskursiivisista reunaehdoista ei yleensä ottaen huomioon katsojan toimijuutta merkitysten muodostumisessa.

**227** Jälkikäteen modernismin kriittinen purku on siinäkin suhteessa velkaa dekonstruoimalleen modernismin universaaliestetiikan diskurssille, että se sivuuttaa katsojan paikantuneisuuden ja tosiasiallisen vastaanoton tilanteesta juontuvan merkitysten moninaisuuden.

**228** Bell 1996 (1914), 113–114.

**229** Wollheim 1987, 305–375. Modernistinen diskurssi torjui fysiologisen ruumiillisuuden merkityksen, mutta se oli myös antipsykologistista. Ks. Jay 1998, 165–180; Jones 2003. Palaan näihin huomioihin muoto- ja omakuvan lajien erityiskysymysten yhteydessä seuraavassa luvussa.

**230** Krauss 1994, 243–329.

- 231** Merkityyppinä Charles Sanders Peircen semiotiikasta lainattu indeksi on merkki, joka määrittyy siten, että objektin tai asian suhde referenttiinsä on kausaalinen tai fyysinen. Esimerkiksi valokuva on merkityyppinä paitsi ikoninen (visuaalinen yhden näköisyys yhdistää sen kohteeseen), myös indeksinen: objektin heijastama valo on jättänyt jälkensä filmille.
- 232** Formalistinen diskurssi sulki ulkopuolelleen Cézannen kaltaisten maalareiden korporeaalisen dimension ja modernistinen retoriikka on ylipäättään ylläpitänyt objekteistaan erillisen subjektin ajatusta ja hämärtänyt maalauksen ruumiillisista perustaa, kuten Martin Jay tuo esiin. Jay 1994, 155–164. Jonathan Crary korostaa, kuinka Cézannen maalaukset voi nähdä radikaalisti yhteismitattomien havaintomoodien kollaaseina; laadullisesti erilaisten sekä eriaikaisten havainnon fokusten koostena, joissa optisen ja haptisen ulottuvuuden välinen ero murenee. Cézannen maalaus ei ole ajasta leikkautuva hetki, vaan elokuvan tapaan ajalle avautumista. Universaalien struktuurien tai olemusten sijaan Cézannen maalauksen ytimessä on muutos, ajallisuus ja ruumiillisuus, Crary tähdentää. Crary 2001, 328–359. Vrt. Mieke Balin samansuuntaiset huomiot Edvard Munchin maalauksista. Bal 2016.
- 233** Shiff 1999, 150–151; Merleau-Ponty 1964 (1948), 9–25. Cézannen projektia Merleau-Ponty luonnehti siten, että taiteilija tekee ”näkyväksi, kuinka maailma koskettaa meitä”. Ibid., 19.
- 234** Ks Shiff 1999, 153.
- 235** ”The hand establishes what the interpreter retrospectively attributes to the eye, presumed to be the motivating cause and guide of the hands actions. But since the hand has habits of its own we wonder which sense really dominates and assumes priority. One thing is certain: the hand crafts the picture. So common language, employing metonymy, calls the elements of a painting or drawing touches rather than looks”. Shiff 1999, 145.

lauksista osoittavat, ruumiillisuus ei ole dimensio, joka vain vähitellen hyväksytään irtautumalla formalistisesta missiosta. Faktuurin materiaallinen ja ruumiillisesti resonoiva toimijuus on osa Matissen varhaistutannon ominaisuuksia. Picasson eklektinen ote maalauksiinsa sotienvälisellä ajalla on originaalisuuden ja autonomian ihanteiden näkökulmasta kenties taantumuksellista. Picasso kuitenkin sekoittaa ”uusklassismiinsa” haptisiin aistimuksiin vetoavia piirteitä. Maalaukset irtautuvat optisesta estetiikasta aistienvälisyyteen.

Krauss korostaa Pollockin kohdalla faktuurin indeksikaalista, maalauksen ruumiilliseen työstämiseen palautuvaa merkitystä.<sup>231</sup> Indeksikaalisuudella on kuitenkin merkitys yhtä lailla Courbet’n tai Manet’n maalauksissa ja myös Schjerfbeckin omakuissa. Fried viittaa siihen ”korporeaalisen realismin” käsitteellään. Se tarkoittaa tekijään ja maalaamisen toimintaan palautuvia piirteitä erotuksena visuaalista mimesistä palvelevista ”okulaarisen realismin” piirteistä.

Modernia maalausta ei ole ajateltu vain tekijän vision määräämän optisesti merkitsevän muodon lopputuloksen kannalta. Formalistisen kritiikin rinnalla on kulkenut toinen, ruumiillisuutta painottava tapa ymmärtää moderni maalaustaide.<sup>232</sup> Maurice Merleau-Pontyn ruumiin-fenomenologian valossa tekemät Paul Cézannen maalaustaiteen tulkinnot ovat tältä kannalta keskeisiä. Filosofi vastusti näkemystä, että teoksen merkitys juontuisi taiteilijan pysyvään ja havainnoinnin tilanteesta riippumattomaan mentaliteettiin. Cézannen taide ilmensi ruumiillisesti maailmaan asettuneen subjektin ja maailman toinen toisiaan ”koskettavaa” eli vuorovaikutteista ja jotakin vasta havainnoinnissa kehkeytyvää tapahtumista.<sup>233</sup> Taide ei ole sidottu subjektin tai objektin ennalta annettuihin ja ääriviivoitetaan suljettuihin olemuksiin. Maalaaminen itsessään ymmärretään samalla ”historiaan” kiinnittyväksi. Maalaus on ruumiillisesti paikantuneen tapahtuman indeksi, kun se modernismin retoriikassa ymmärretään subjektin ahistoriallisen ja idiosynkraattisen vision manifestaationa.<sup>234</sup>

Kun maalaus näyttäytyy havainnointiin ja maalaamisen prosessiin juontuvien jälkien indeksikaalisessa merkityksessä, fyysisten kosketusten tuloksena – mitä maalaus tosiasiaassa on, sillä, kuten Richard Shiff toteaa, maalaus on käden, ei silmän työtä, vaikka silmä ohjaisikin käden toimintaa – se irtautuu näköaistin alueelta.<sup>235</sup> Kuten Shiff huomauttaa, kosketus, toisin kuin näkeminen, on prosessuaalista. Taiteilija etenee kosketus kosketukselta tavoittaakseen jotakin mitä näköaisti ottaa haltuunsa



kerralla. Taktiilisuus on näkemiseen verrattuna temporaalista ja katkonaista, se perustuu eriaikaisuuteen (kosketus kosketukselta).<sup>236</sup>

Havainnoinnin ja maalaamisen prosessiin juontuvien jälkien indeksikaalisessa merkityksessä faktuuri on temporaalisesti hajautuneen toiminnan tulos. Tältä kannalta tarkastellen työstöjälki menettää tekijyyteen kytkeytyvän erityisyytensä, Schiffin sanoin *taiteellisen* kosketuksen indeksisyyden. Sen taktiilisuus kytkeytyy maalaavan subjektin ruumiillisen paikantuneisuuden erityisyyteen.<sup>237</sup> Maalauksen referentti on pikemmin tekeminen kuin tekijä – havaintoja yhtenäistävän keskuksen merkityksessä.

Indeksikaalisuudella on erityinen merkitys Schjerfbeckin omakuvien representaatiota horjuttavan jakautuneen luonteen kannalta. Faktuurin indeksikaalinen ulottuvuus kyseenalaistaa mimeettisen representation ”realismin”. Tyyllinen heterogeenisyys ja muodon ykseyttä palvelevan johdonmukaisuuden puute on omiaan suuntaamaan katseen maalauksen työstämisen tosiasiaan, sen materiaaliseen rakentumiseen.

Kriitikko François Monod luonnehti Matissen maalausten katkeilevaa semiosista änkytykseksi.<sup>238</sup> Änkytyksessä kielen materiaalisuus tulee huomion kohteeksi ja signifikaation transitiivisuus häiriintyy. Irtautuessaan tyyllillisen idiomien johdonmukaisuudesta maalauksen faktuuri ”re-materialisoituu”. Faktuurin ”presentaation” luonne korostuu toisaalta juuri esittävän dimension virtuaalisuuteen rinnastuessaan.

## MAALAUS AISTIMELLISEN JA DISKURSIIVISEN HANKAUSPINNALLA: LYOTARD JA LE FIGURAL

Rosalind Krauss on osana *October*-lehden kriittistä missiota avannut ja tehnyt näkyväksi monia aiemmin varjostuneita viime vuosisadan kuvataiteen alueita sekä artikuloinut ja aivan aiheellisesti puolustanut nykytaiteen kriittisiä ilmiöitä. Formalistisen modernismin rinnalla kulkevan ”toisen historian” kirjoittamisen ja terävien ääriviivojen piirtämisen seuraus on kuitenkin oppositionaalinen asetelma ja näkemys modernista maalaustaiteesta yksinäisenä taiteen alueena.

Kun maalaustaiteen moninaisia käytäntöjä tarkastellaan teoksia yksilöiden eikä lähtökohtaisesti modernistiseen diskurssiin sitoutuneina, maalaustaide on huomattavasti moniäänisempi kokonaisuus. Maalattu kuva, siinä merkityksessä kuin olen tarkastellut sitä edellä, muodostaa oman juonteensa yhtäältä formalistisiin tavoitteisiin sitoutuneen maalaustaiteen ja toisaalta maalaustaidetta hyljeksineen avantgarden rin-

**236** Schiff 1999 (1991), 149: ”...touch, in contrast to vision, is commonly conceived as procedural; the artist employs ‘one touch after the other’ in order to grasp in paint what vision possesses all at once. Tactile experience is thus inherently subdivided (touch by touch), whereas vision comes whole. The distinction derives from temporality, vision seeming rather like immediate revelation, touch more of a probing investigation... touch... converts vision’s totality into personalized, fragmented experience identified with the time and place of the artist...”

**237** Schiff 1999, 167.

**238** François Monod kirjoittaa fauvisteista vuoden 1905 riippumattomien salonissa: ”Reduced to vague desires [*vellétés*], incapable of fixing, of realizing harmonies... their painting is a stammering where our hearing will divine through scraps of phrases and spliced words a few new and picturesque expressions”. Sit. Wright 2004, 73.

**ALBERTO GIACOMETTI**

Roikkuva pallo, 1931

kipsi, maalattu metalli ja naru

60,6 x 35,6 x 36,1 cm

Collection Fondation Giacometti, Paris

© Alberto Giacometti Estate /

KUVASTO, Helsinki, 2019



nalle. Merkityksiä purkava potentiaali myös yhdistää sen jälkimmäiseen suuntaukseen.

Kirjassaan *Optical Unconscious* Krauss kartoittaa avantgarde-taiteen mekanisme, joissa merkitykset eivät asetu kulttuurisesti koodautuneiden oppositioiden, kuten sukupuolieron struktuuriin. Georges Bataillen surrealismien aikalaiskäsite *informe* eli muodoton määrittelee teosta, joka väistää signifikaation vaatiman oppositionaalisuuden. Muodoton tuottaa representaation sijaan alteraatiota.<sup>239</sup> *Informen* esimerkki on Alberto Giacomettin surrealistinen veistos *Roikkuva pallo* (1931), jonka genitaalisesti assosioituvat elementit ovat päättymättömän suspension tilassa (kuva 5). Teoksen rakenne ei asetu aktiivisuuden tai passiivisuuden (metonymisesti sukupuolieron) vaihtoehtojen välillä. Veistoksen ele on samalla kertaa "hyväilevä ja leikkaava". Krauss tiivistää *informen* häiriöksi, joka on

**239** Krauss 1994, 149–180, erityisesti 165–167. Bataillen muodottoman käsitteestä ks. myös esim. Toppila 2006.

”...minkä tahansa ‘identiteetin’ irtoamista itsestään joksikin, jota se ei ole. Siis muodon hajoamista.”<sup>240</sup> Muodoton on ”...jotakin mitä muoto itse luo, logiikkaa, joka toimii loogisesti toimiakseen itse itseään vastaan, muoto, joka luo heterologiikkaa.”<sup>241</sup>

Avantgarden kriittisyys on maalaukseen nähden eksplisiittinen ilmiö. Kraussin kirjan analyysit avantgarden käytäntöjen subversiivisesta dynamiikasta tuo kuitenkin esiin taiteen ominaisuuksia, jotka eivät rajaudu historiallisesti eivätkä ole medium-sidonnaisia. Maalauksessa läsnäolon oletusta lykkäävä dynamiikka on kenties latenttia, mutta avautuu jos yksilöityjä teoksia tai esitystapoja tarkastelee modernistisen optiikan ohi. Maalatuksen kuvan edellä käsitelty keskipakoinen pinta-tila-vaihdunnan efekti on omanlaistaan alteraation heterologiikkaa, muodottoman ilmenemä. Maalaus ei ole ”tämänhetkisesti” merkitsevä. Katsojaansa figuurin ja faktuurin keskinäisten suhteiden risteymissä ja alati katkeilevassa semiosiksessa kuljettava maalaus luo prosessuaalisen katsomistilanteen, jossa teos ei sulkeudu yhteen merkitykseen. Kyse ei ole tosiasiallisesta liikkeestä, vaan mentaalista liikkeestä, johon merkityshorisonttien ristiinvalottuminen sysää katsojan.<sup>242</sup>

Georges Bataillen *informen* käsite viittaa oppositionaalisuudelle perustuvien merkitysten purkautumiseen, merkitysstruktuurin hajoamiseen siitä itsestään käsin. Kirjassa *Formless* Krauss ottaa esille myös Jean-François Lyotardin *figuraalisen* käsitteen yhtenä merkityksiä purkavan muodottomuuden artikulaationa.<sup>243</sup> Figuraalinen viittaa samankaltaiseen lykätyn merkityksen dekonstruktiviseen ekonomiaan kuin *informe*. Figuraalisuus on tapahtumallisuutta, joka karkaa binaarisilta merkitysrakenteilta. Vuonna 1971 julkaistussa väitöskirjassaan *Discours, figure* Lyotard liittää ilmiön aistimellisen ja tiedollisen välisen vastakkainasettelun purkautumiseen ja paikantaa ilmiön visuaalisiin taideteoksiin ja myös maalaustaiteen modernismiin.<sup>244</sup> Derridan tavoin hän näkee kuvan alueena, jossa logosentriset rakenteet voivat kyseenalaistua.

Kartoittaessaan figuraalisen ilmentymiä visuaalisessa kulttuurissa ja taiteen alueella, Lyotard ei tee eroa historiallisten periodien, suuntausten tai mediumien välillä.<sup>245</sup> Käsite liittyy samalla kuvataidetta ja visuaalista kulttuuria laajempaan representaation kritiikkiin, erilaisten ”sentrismien” vastaisuuteen. Lyotard kritisoi kielellisen signifikaation läpinäkyvyyden oletuksia mutta myös kuvaan liitettyä läsnäolon metafysiikkaa. Huolimatta kuvallisuuden puolustamisesta, hänen ajattelunsa onkin myös osa okula-

**240** ”...splitting of every ‘identity’ from itself into that which it is not. Of the dissolution, then, of, form”. Krauss 1994, 166. *Informe* ei ole jäsentymätöntä materiaa, muodon vastakohta. Se ei ole teoksen morfologinen ominaisuus ylipäättään, vaan pikemmin sen ”toimintaperiaate”. Giacomettin veistos rakentuu hyvin selkeärajaisille elementeille.

**241** ”...what form itself creates, as logic acting logically to act against itself within itself, form producing a heterologic”. Krauss 1994, 167.

**242** Kraussin näkemystä varjostaa modernistisen ajattelun mediumsidonaisuus. Teoksen tosiasiallinen liike, verbaalisen tekstin käyttö tai teoksen levittyminen tilaan on kriteeri, joka erottaa avantgarden maalaustaiteen modernismista. Antiretinaalisia ovat teokset, jotka empiirisesti katsoen hyödyntävät liikkeen ohella esimerkiksi kielellisiä elementtejä (dada) tai hyödyntävät kolmiulotteisina objekteina fyysistä tilaa. Duchampin pyörivissä rotoresiefeissä ”tämänhetkisyden” paikaltaan siirtävä temporaalisuus on teosten tekninen ominaisuus. Ks. Krauss 1994, 134–142. Kraussin medium-käsityksen jousitamattomuudesta ja siihen kohdistuneesta kritiikistä ks. myös Kivinen 2013, 51–52.

**243** Bois & Krauss 1997, 103–108, 223.

**244** Lyotard 1974 (1971); Lyotard 2011.

**245** Kuten Keith Crome ja James Williams huomauttavat, Lyotard ei rajaa taiteen tapahtumallisuutta tiettyyn epookkiin, tyyliin tai mediumiin, eikä ”avantgarde” tarkoita suhdetta traditioon, uutuutta tai edistystä, vaan dialogista suhdetta kulloiseenkin ”episteemiin”. Crome & Williams 2006, 283–4

- 246** Lyotardia on pidetty erityisesti hänen myöhempien tekstiensä perusteella hedonistisena "visuaalisen apoteosina". Lyotardin positio ei kuitenkaan ole monokulaarinen, vaan, kuten Jay toteaa: "...may paradoxically be at once the hypertrophy of the visual... and its denigration". Jay 1994, 546.
- 247** Diskurssi ja diskursiivisuus viittaa yleensä luettavuuteen, merkitysten transitiiviseen "läpinäkyvyyteen" tai sen oletukseen. Figuraalisuus on jotakin, joka tuo haltuunottomatonta heterogeenisyyttä homogeeniseksi oletettuun diskurssiin, ei-luettavuutta luettavuuteen. Jay 1994, 564.
- 248** Muiden jälkistrukturalististen ajattelijoiden joukossa Lyotardin omaperäisyyttä on estetiikan – sekä aistisen ja materiaalsen – keskeinen rooli struktuuri-kritiikissä. Ks. Crome & Williams 2006, 12–13.
- 249** Figuraalinen teos ei ainoastaan dekonstruoi kielen säännönmukaisuutta, vaan myös visuaalisia representaatioita tai visuaalisen muodon säännöllisyyttä ja koherenssia. Lyotard 2011, 328, 348.
- 250** Kleen käsitteestä ks. tarkemmin Lyotard 2011, 226, 383.
- 251** Saussure 2014 (1916). Ks. myös Derrida 2003, 254–257.

sentrismin kritiikin traditiota.<sup>246</sup> Maalauksessa Lyotardin figuraalisuus ei viittaa yksinomaan teoksen aistimellisiin ominaisuuksiin representaatiosta eroavana ulottuvuutena. Figuraalisuus on pikemminkin kuvan aistimellisen ulottuvuuden ja representaation väliin jäävä alue; eräänlainen epätila, jossa kuva lakkaa olemasta merkitsevä struktuuri ja jossa siitä tulee dynaaminen tapahtuma.

Figuraalisen rinnakkaiskäsite on diskursiivisuus. Diskursiivisuudella Lyotard viittaa merkitysstruktuureihin, jotka sivuuttavat merkitsijöiden materiaalisuuden. Diskurssi on yleensä oppositionaalisen merkityksenmuodostuksen ylivaltaa havaittuun tai aistittuun nähden.<sup>247</sup> Kieli tai kielen kaltaiset merkitysrakenteet eivät tavoita ilmiöiden tosiasiallista heterogeenisyyttä. Vaikka Lyotard korostaakin maalauksen materiaalisuutta ja kuvan spatiaalisuutta kielelle ominaisen binaarirakenteen ja oppositionaalisten struktuurien purkamisen lokuksena, figuraalisuus ei ole kuvalle – esittävälle sen paremmin kuin ei-esittävälle – luonnostaan lankeava ominaisuus.<sup>248</sup> Figuraalisuus on signifikaatiota opakisoiva häiriö yhtä lailla visuaalisen kuin verbaalisen alueella. Se läpäisee kuvan ja sanan vastakkaisiksi ajatellut alueet. Se ei kuulu kumpaankaan, mutta se operoi molemmissa.<sup>249</sup>

Maalaustaiteen ilmiöt ovat dekonstruktion potentiaalisia paikan-tumia. Juuri esittävän ja ei-esittävän *väliin* jäävällä "maalatun kuvan" alueella kuvan purkava potentiaali on efektiivisimmillään. Lyotardille mimeettistä representaatiota, mutta myös esteettisen muodon johdonmukaisuutta purkava ja asettautumaton figuraalisen "välisyys" saa keskeisen ilmaisunsa Paul Kleen maalauksissa ja hänen kirjoitustensa "välitilaisuuden" käsitteessä *Zwischenwelt*.<sup>250</sup> Törmäyttäessään maalauksen aistimellisen ja esittävän ulottuvuuden figuraalinen saa maalauksen "tapahtumaan" tavalla, joka ei tuota merkitysten synteisiä.

## Opakisoituva merkitsijä

Lyotardin kirjan kritiikki kohdistuu strukturalismin lingvistisen mallin ylitvaltaan, maailman tekstualisointiin. Strukturalismi nojaa Ferdinand de Saussuren binaaristen oppositioiden läpäisemään kieliteorian malliin.<sup>251</sup> De Saussuren merkkiteorian lähtökohtana on kaikilla semiosiksen tasoilla ilmenevä eroavuus, joka on merkityksen muodostumisen ehto. Kieli on systeeminen ja itseensäviittaava. Se on sulkeuma empiiriseen maailmaan nähden, sillä pienimpiä yksiköitään myöten se viittaa ainoastaan eroihin

systeeminsä sisällä; a-äänteen tai graafisen yksikön a eroon e-äänteestä tai graafisesta yksiköstä e. Pienimmistä yksiköistä muodostuvat foneettiset tai graafiset kokonaisuudet, kielen sanat, eivät motivoidu viittauskohteistaan käsin, vaan eroavat niistä. *Merkitsijä*, äänteiden tai kirjainten yhdistelmä ”puu” ei ole puun kaltainen, se ei esitä havainto-objektia jäljittelemällä sitä, vaan viittaa puun käsitteeseen eli *merkittyyn* ainoastaan kielen sopimuksenvaraisuuden nojalla. Sana puu siis *eroaa* puun aistimellisestä ilmentymästä. Samoin se *eroaa* merkitsemästään puun käsitteestä. Toisaalta äänteiden kombinaatio ”puu” *eroaa* foneettisesta kokonaisuudesta ”kivi”.

Kielen merkitys rakenne on *invariaabeli*, kuten Lyotard toteaa. Se on invarianttien eli keskenään samanarvoisten elementtien ”taulukko”. Invarianttisuus tarkoittaa sitä, ettei kielen merkitsijöillä ole keskinäisiä ”laadullisia” eroja tai ”identiteettiä” kuten kohteilla tai ilmiöillä aistihavaintojen maailmassa. Erot ovat ainoastaan suhteellisia, ne eroavat toisistaan *sinänsä*, kuten ”a” ja ”e”. Merkitsijät (äänteet, graafiset yksiköt sekä niiden muodostamat kokonaisuudet) ja merkityt (käsitteet) suhteutuvat ennen kaikkea toisiinsa, eivät suoraan aistimaailman ilmiöihin. Kielen systeemi on tässä mielessä suljettu, eikä se toimi havaintotodellisuuden ehdoilla. Merkitsijöiden (oletettu) läpinäkyvyys on läpinäkyvyyttä ainoastaan abstraktien käsitteiden (signifioitujen) suhteen, ei aistisesti ilmenevän (referentin) suhteen.<sup>252</sup>

Lingvististen merkkien väliset erot eivät vastaa visuaalisten entiteettien välisiä suhteita. Läsä olevan kielellisen merkin eroavuus poissaolevista merkeistä on periaatteellisesti toisenlainen kuin toisilleen läsnä olevien objektien välinen suhde havaitussa tilassa. Aistimaailman ilmiöt ja objektit ovat *variaabeleita*, keskenään ei-samanarvoisia.<sup>253</sup> Aistihavaintojen maailmassa esimerkiksi etäisyydellä on merkitystä; havainnon objekti voi myös olla kova tai pehmeä, suuri tai pieni, lisäksi se voi olla havainnoinnin subjektista etäällä tai kaukana, pysähtynyt tai liikkeessä jne.

Kirjassaan *Discourse, figure* Lyotard tarkastelee aluksi kielen ”itseään” figuralisoivia piirteitä. Hän pohtii ilmiöitä, joissa kielen systeemin itseriittoisuus, sen binaarilooginen sulkeuma rakoilee. Kielen figuraalisuus näyttäytyy tilanteissa, jossa se saa kuvaan liitettyjä tilan ominaisuuksia.<sup>254</sup> Deikti on spatiotemporaalisesti merkitsevä kielen elementti. Se on synonyymi Roman Jakobsonin shifterin käsitteelle. Molemmat ovat kielen

**252** De Saussuren teoria ei käsittele puheen tapahtuman tai kielen käytön praksista. De Saussuren merkitty ei ole käsillä oleva havaintomaailman fyysinen olio, vaan ”poissaoleva” käsitteellinen entiteetti. Saussuren systeemissä ei ole fyysisiä objekteja. Engler 1986. Lyotard tarkastelee kielen signifikaatiosta (merkitsijän ja käsitteellisen merkityn suhde) eroavan referentiaalisuuden merkitystä kielessä. Referentti on ”ekstralingvistinen” toisin kuin intralingvistinen signifioitu, joka on käsite.

**253** Lyotard 2011, 23–129.

**254** Lyotard 2011, 33–40, 115–117.

indeksikaalisia ”osoittimia”, läsnä olevaan aikaan ja tilaan sidottuja ilmaisuja; ”tämä” ”tässä”, ”tuolla” tai ”nyt”, ”tuolloin” jne. Deiktin viitepiste on lausumisen subjektin ajallinen tai tilallinen positio, ei pelkästään toinen sana tai käsite *languen* oppositionaalisessa struktuurissa. Deikti ei siis ”merkitse” sen nojalla mikä sen sijainti on kielen systeemissä, vaan välittömän käytönsä kontekstissa.<sup>255</sup>

Deiktin osoittava funktio tilallistaa kieltä. Se on silta kielenulkoiseen, ”ekstralingvistiseen” todellisuuteen. Lyotardille deiktisyys on osoitus figuraalisen ”opakisoivasta” työstä kielessä. Siinä merkitsijät ovatkin intersubjektivisia, ne suhteutuvat ”tähän”, eivätkä paikantumattomiin käsitteisiin. Deikteillä on eleen ulottuvuus. Ne kantavat kielen alueelle havaitun tilan tai havaintokennän. Signifikaation tai konnotaation ohella ne ovat denotaatiivisia (referentiaalisia). Ne viittaavat kielen suljetun systeemin ”ulkopuoliseen” todellisuuteen. Deikti sallii näkyvän tulla diskurssiin todellisen tai imaginaarisen referentin hahmossa ja voi työstää lukijan tai kuulijan ruumista rytmisesti ja affektiivisesti. Kuten Geoff Bennington toteaa, kyse ei kuitenkaan ole siitä, että kieli tässä mielessä tavoittaisi referentin ”oikein” tai ”itsenäin”. Se kantaa kuitenkin kuvia, jotka kytkeytyvät havaintomaailmaan.<sup>256</sup>

Figuraalisuus vaikuttaa verbaalisessa kielessä, ikään kuin ”oirehtii” silloin kun kielen kommunikatiivinen funktio häiriintyy, kun merkitsijä ei liity käsitteelliseen merkittyynsä saumattomasti. Tällöin kieli materialisoituu ja tulee materiaalisuudessaan huomion kohteeksi. Signifikaation häiriötä kielessä edustaa lyriikka silloin kun se luo kielelle vierasta tilallisuutta typografisin keinoin. Lyotardille Stéphane Mallarmén runous sijoittuu tekstin ja figuurin väliin, se on niiden välinen vaihduntakuvio. Kirjoituksen ”invariantti logiikka” murtuu, kirjoitus luo tilan aistimuksia, esimerkiksi sanojen tai kirjainten välisten vaihtelevien etäisyyksien tai graafisten kokorojen seurauksena. Mallarmén runoudessa näkeminen ja lukeminen sekoittuvat.<sup>257</sup>

Kieli figuralisoituu, kun se sekoittaa verbaalisten merkitsijöiden muodostamaan rakenteeseensa merkityksiä tahraavia ”kuvan” ominaisuuksia. Visuaalisuus ei sinänsä, sen paremmin kuvan kuin kielen alueelakaan tee ilmiöstä figuraalista. Olennaista on kuvan tai tekstin sisäinen heterogeenisyys. Mallarmén runoudessa semanttinen ulottuvuus ja aistimellinen konkretia sekoittuvat keskenään.<sup>258</sup> Kuva on Lyotardin katso-  
sannossa diskursiivinen silloin kun se noudattaa kielen kaltaista opposi-

**255** Deiktinen on kieliopillinen tai leksi-  
kaalinen elementti, joka suhteuttaa  
lausuman aikapaikkaiseen konteks-  
tiinsa. Tieteen termipankki, [deiktinen](#).

**256** Deiktisen osoittimen designaatiassa,  
toisin kuin signifikaatiossa, kieli viit-  
taa systeeminsä ulkopuoliseen maail-  
maan. Kielen signifikaation dimensio,  
lingvistiset merkit sekä niiden väliset  
differentiaaliset suhteet ja designaa-  
tion dimensio, eleen taso, jossa kieli  
viittaa itsensä ulkopuoliseen maail-  
maan ja avautuu visuaaliselle, eroa-  
vat toisistaan. Lyotard 2011, 23–156;  
Bennington 1988, 93–95; vrt. Bogue  
2003, 113.

**257** Lyotard 2011, 61–71.

**258** Lyotard 2011, 69.

tionaalista merkitysten rakentumista, esimerkiksi samanarvoistamalla visuaalisia elementtejä jonkin käsitteellisen merkityn tavoittamiseksi. Kuva toisintaa tällöin kulttuurisia representaatioita, se on niiden nojalla luettava ja transitiivinen; se ohittaa aistimellisen luonteensa.<sup>259</sup> Palaan Lyotardin käsittelemiin maalaustaiteen esimerkkeihin edempänä. Ensin käsittelen Lyotardin figuraalisen käsitteen teoreettisia lähtökohtia.

## Kuvan tiedostamaton

Lyotard katsoo, että Maurice Merleau-Pontyn fenomenologinen filosofia tarjoaa vastuksen logosentriselle mallille, jota lingvistisen strukturalismin tulkinta todellisuuden järjestymisestä edustaa.<sup>260</sup> Fenomenologisen ajattelun valossa Lyotard tähdentää kielen tilallisia ja ruumiillisia ulottuvuuksia, muun muassa Émile Benvenisten puheaktiteoriaa. Benveniste on tarkastellut sitä, kuinka subjekti tuottuu kielen deiktisissä funktioissa performatiivisesti, yksilöiden välisten positioiden suhteina pikemmin kuin että määrittyisi kielen signifikaatiossa.<sup>261</sup> Varsinaisesti Lyotard juontaa figuraalisen kuitenkin psyykkisen alueelle, jakautuneen subjektin dynamiikkaan Freudin ajattelussa. Figuraalisen ”tapahduma” on psyykkisen muodostelman kaltainen. Se on ylimääräytynyt ja noudattaa tiivistymän tai siirtymän tiedostamattomaa dynamiikkaa.<sup>262</sup> Se saattaa yhteen asioita, jotka eivät kulttuurisesti tai tietoisien subjektin näkökulmasta kuulu yhteen. Freudin ajattelu kurkottaa prosesseihin, joita kielen kaltaiset loogiset rakenteet eivät voi tavoittaa sellaisinaan – vaikka ne ovatkin todellisia siinä mielessä että ne vaikuttavat todellisuuteen. Lyotardille nämä prosessit ja esimerkiksi taideteokset, joissa ne purkautuvat esiin, ovat tapahtumia, jotka murtavat jäykistyneitä merkitysrakenteita, tai ovat niitä dynamisoivaa ”työtä”.<sup>263</sup>

Freudin energieettisessä tai ekonomisessa mallissa psyyke on sekundaariprosessien, eli kielen ja senso-motoristen eleiden kommunikatiivisen ulottuvuuden ja tiedostamattoman primääriprosessien kommunikaatiota hajottavan energian välistä dynamiikkaa. Lyotardin diskursiivinen juontaa Freudin mallissa itsesäilytysviettiä palvelevan *todellisuusperiaatteen* hyödyntämään havainto-tietoisuus-järjestelmään. Sekundaariprosessit säätelevät intersubjektiivisen kentän kommunikaatiopintaa, eli sosiaalisesti säädellyn kielen käyttöä ja niitä eleitä, joilla olemme yhteydessä toisiin. Todellisuusperiaate kanavoi *mielihyväperiaatteen* (primääriprosessit) vapaata

<sup>259</sup> Toisaalta kuva voi – Mallarmén lyriikan suhteen käänteisesti – tuoda konkreettisesti kielen elementtejä, sanoja plastiseen kuvaan. Ks. Lyotard 2011, 488–499.

<sup>260</sup> Lyotard 2011, 14–17. Merleau-Pontyn ajattelussa maailmassa olemisen tulee ennen merkityksiä, jotka edellyttävät asettumista maailman ulkopuolelle.

<sup>261</sup> Lyotard 2011, 73–83. Benvenistelle lausumisen instanssin konteksti on merkitsevä toisin kuin de Saussurelle. Benveniste 1971, 195–246.

<sup>262</sup> Freudin ylimääräytyneisyyden, tiivistymän ja siirtymän käsitteistä ks. Laplanche & Pontalis 1973, 292–293, 82–83, 121–124.

<sup>263</sup> Kuten Geoff Bennington huomauttaa, Lyotardin dekonstruktioivinen ekonomia toimii myös ilman psykoanalyttista viitekehystä. Bennington 1988, 93. Tiedostamattoman tai halun käsitteet ovat vain yksi tapa lähestyä eron talouden analyysia, kulttuurisia ja poliittisia rakenteita. Voidaan hyvin puhua ”struktuurallisesta tiedostamattomasta” ja visuaalisuuden alueella ilmiöistä, joissa havainnon kentän hallinta ja tiedon subjekti kyseenalaistuu. Figuraalisen dynamiikka onkin sukua Deridan projektille ja *figuuri* on radikaaleimmissa muodoissaan verrattavissa *différance*n. Bennington 1988, 101–102. Vaikka psykoanalyttinen hahmotus ja libidinaalisuudelle perustuva malli olikin Lyotardille keskeinen, tähdellisempää sinänsä oli tarkastella kontrolloivia rakenteita ja representaatiolta karkaavia ilmiöitä – esteettinen mukaan lukien – joissa struktuurit murtautuvat tai pakotettiin muuntumaan. Vrt. Lyotard 2006 (1973); Crome & Williams 2006, 7–9.



- 264** Freudin keskeinen huomio on, että psyyken toiminta tähtää tasapainoon. Psyykessä vallitsee minimaalisen jännitteen periaate. Psyykkinen aktiviteetti kokonaisuudessaan tähtää mielipahan välttämiseen ja mielihyvän tuottamiseen. Mielipaha liittyy sisäisen tai ulkoisen jännitteen kasvuun ja mielihyvän vähentämiseen. Mielihyväperiaatteen pääasiallinen funktio psykoanalyttisessa teoriassa liittyy siihen, kuinka se on kytköksissä todellisuuseriaatteen kanssa. Todellisuuseriaate huomioi sosiaaliset kiellot ja säännöt. Freud kirjoittaa, kuinka todellisuuseriaate "...lopullisen mielihyvän saavuttamiseksi pyrkimyksestä luopumatta kuitenkin vaatii ja saa aikaan tyydytyksen lykkäämisen, luopumisen monenlaisista tyydytyksen mahdollisuuksista ja sietää tilapäisesti mielipahaa pitkällä kiertotiellä mielihyvään". Freud 1993, 66. Psyyke mukautuu kielen kommunikaatioehtoihin ja sosiaalisiin kieltöihin. Todellisuuseriaate on sisäisen suhde ulkoiseen, jonka nojalla mielihyväperiaate muuntuu ja sovittautuu ulkoisen todellisuuden vaatimuksiin. Freud 1993 (1920), 61–120; Laplanche & Pontalis 1973, 322–325, 379–382; ks. myös Crome & Williams, 293–94, 304.
- 265** Lyotard 2011, 269–276; Lyotard 2006 (1973).
- 266** Kulloisellakin historiallisella periodilla on omanlaisensa sääntelevät rakenteet ja vastaavasti esimerkiksi maalaustaide kanavoi viettienergiaansa kunakin aikana suhteessa niihin, mikä Lyotardille selittää maalaustaitteen muuntautuvuutta. Lyotard 2006 (1973).
- 267** Crome & Williams 2006, 12–16.
- 268** Jay 1994, 564; Crome & Williams 2006, 13.

viettienergiaa.<sup>264</sup> Figuraalinen sijoittuu näiden viettien (itsesäilytysvietti ja libido) hankauspinnalle. Hankauksesta muodostuva "kitka" ilmenee psyykkisenä muodostelmana, unen tai fantasman muodossa.

Primääriprosessit, tiedostamaton ja Id, kuten Lyotard tähdentää Freudia seuraten, eivät tunne negatiivista, eroja, joille oppositioille rakentuva kielen systeemi tai visuaalisen kentän järjestyminen merkitseviksi eroiksi perustuu. Lyotard näkee kielen systeemisen signifikaation, mutta myös kodifoiduille eroille perustuvan visuaalisen representaation järjestyttömän libidinaalisen viettienergian kanavoimisena, ikään kuin psyykkisen muodostelman ylimääräytyneen luonteen reduktiona.<sup>265</sup>

Kun figuraalinen juontuu psyyken talouteen ja tiedostamattomaan, se on transhistoriallinen ilmiö. Tiedostamaton, Freud tähdensi, ei tunne historiaa, aikaa eikä eroja. Kuvakulttuurin konkretiassa figuraalinen ei tunne taidehistoriallisia periodirajoja tai paikannu *a priori* rajattuun suuntaukseen tai mediumiin. Historiallisia sen sijaan ovat ne "sekundääriprosessit" jotka kanavoivat figuraalisen energiaa. Foucault'hon viitaten näitä voisi sanoa episteemeiksi. Figuraalisen ilmentymiä ja paikantumisia kanavoi merkitsevien erojen sabluuna, kulloinenkin verbaalinen tai kuvallinen kulttuuri, historiallisesti vaihteleva tiedon järjestyksen ja kommunikaation mahdollistava struktuuri.<sup>266</sup> Figuraalinen on tämän struktuurin murtumispiste, dekonstruktio ja samalla uudelleen strukturoitumista katalysoiva *tapahtuma*.

Lyotard ei ole regression profeetta, hän ei väitä, että viettienergian vapauttaminen sinänsä olisi tavoiteltavaa tai ideaalista. Toisaalta, vaikka Lyotard ei suoranaisesti välineellistä figuraalista (tapahtuman intensiteetillä on itseisarvo), sillä on kuitenkin kriittinen funktio kahlitsevien representaatioiden ja tiedon järjestyksen hierarkkisten struktuurien murtamisessa. Figuraalinen operoi diskursseissa itsessään. Se "strukturoida struktuureja", jotka järjestyvät dialektisesti uudelleen ja lopulta "uudelleenkanavoivat" libidinaalista viettienergiaa.<sup>267</sup>

*Figuraalinen* saa määrityksensä luettavuuden diskursiivista periaatetta vasten. Se ei asetu diametraalisesti sitä *vastaan*. *Discours, figure* -kirjassa diskurssi ja visuaalinen asettuvat kontrastiin, jota paradoksaalisesti sekä ylläpidetään että dekonstruoidaan. Lyotard ei katso, että struktuureista päästäisiin ja voitaisiin antautua pelkästään tapahtumisen käsillä olevalle intensiteetille. Figuraalisen tapahtumallisuus muuntaa ja uudelleenjärjestää merkitysrakenteita.<sup>268</sup>

## FIGURAALINEN MAALAUUS

Vaikka kuva onkin aistimellisuudessaan ja materiaalisuudessaan kieltä potentiaalisempi paikantuma figuraalisen tapahtumallisuudelle, se ei ole automaattisesti diskurssille vastakkainen. Ilmitasoltaan opaakki, virtuaalisen tilan sulkeva abstrakti maalaus ei tässä suhteessa eroa olemuksellisesti esittävästä maalauksesta. Toisaalta ikoninen referentialisuus ei myöskään tee kuvasta automaattisesti diskursiivista. Ronald Bogue summaa Lyotardin näkemystä: "Tekstuaalisen ja figuraalisen vastakkaisuus ei asetu perinteiseksi esittävän ja ei-esittävän taiteen vastakkaisuudeksi, sillä abstrakti maalaus voi hyvin noudattaa "hyvän muodon" kaanonina, kartesiolaista dimensionaalisuutta ja tunnistettavuutta (geometristen linjojen ja muotojen säännönmukaisuudessa), aivan kuten kaikkein konventionaalisimmin rakentuneet figuratiiviset teokset. Käänteisesti, figuraalinen voi yhtä lailla avautua ihmishahmon vääristymänä kuin abstraktin viivan liikkeessä".<sup>269</sup> Figuraalisuus on efekti, joka syntyy kuvan sisäisestä dynamiikasta. Se ei ole ilmitason positivistinen ominaisuus. Figuraalisuus ei tee eroa abstraktin ja esittävän taiteen välillä. Se ilmenee minkä tahansa teoksen tai merkitysstruktuurin sisäisen koherenssin murtumana. Näin se on periaatteessa yhtä lailla representaatioon kiinnittyviä merkityksiä kuin aistimellisen "puhdasta läsnäoloa" häiritsevä ilmiö. Figuraalinen on prosessi ja tapahtuma, itsessään se ei ole verbaalinen tai visuaalinen. Figuraalisuus on maalauksen potentiaalista "tahraavuutta". Se ei ole kuvan järjestymistä luettavuuden ja ei-luettavuuden alueiksi tai kerrostumiksi, vaan pikemmin näiden alueiden sekoittumista.

Perinteisellä tavalla mimeettinen maalaus noudattaa Lyotardille "plastisen inskription signifikatiivista logiikkaa" silloin kun objektit näyttäytyvät merkinomaisina. Kohteita samanarvoistava, homogeeninen (invariaabeli) syntaktisuus palvelee signifikaatiota. Kohteen jäljittelystä irtautuva, abstrahoiva maalaus on formalisoiva ja rinnasteinen diskurssin oppositionaaliselle logiikalle silloin kun se rakentuu systemaattisesti "plastisille invarianteille". Maalaus on perustaltaan lingvistinen ja edustaa apollonista "hyvän muodon" binaarista, sisäisen koherenssin logiikkaa silloin kun se rakentuu elementtien välisille oppositionaalisille suhteille. Perusmuotoihin pohjautuvassa abstraktissa maalauksessa visuaalinen data järjestyy ennalta ja alistaiseksi puhtaan geometrian säännöille.<sup>270</sup>

Systemaattisen abstraktion rinnalla Paul Kleen tuotanto on radikaali ja edustaa figuraalisen ilmiötä. Lyotard analysoi, kuinka väri ja viiva

**269** "The opposition of the textual and the figural does not coincide with the traditional opposition of representational and nonrepresentational art, for abstract paintings may well observe the canons of "good form", Cartesian dimensionality and recognizability (in regular geometric lines and shapes) just as fully as the most conventionally constructed figurative works. Conversely, the figural may be disclosed as easily in the deformations and distortions of a human portrait as in the meanderings of an abstract line." Bogue 2003, 115.

**270** André Lhoten modernistinen ajattelu ja maalaukset toimivat Lyotardille esimerkkinä abstraktin tai abstrahoivan, kohteen jäljittelystä vapautuneen maalauksen formalisoivasta tendenssistä. Lhote rakentaa metodista ja systematisoitua estetiikkaa luokittelemalla maalauksen "plastisia invariantteja". Hänen systeeminsä edustaa apollonista "hyvän muodon" binaarista, sisäisen koherenssin logiikkaa. Rakentuessaan elementtien välisille oppositionaalisille suhteille, Lhoten metodologia on perustaltaan lingvistinen. Visuaalinen data järjestyy ennalta ja alistaiseksi puhtaan geometrian säännöille. Lyotard 2011, 214–215, 225.

eivät Kleen maalauksissa ole eriytyneitä. Viivalla on lisäksi itsenäinen intensiteettinsä, joka ei ole alistainen kokonaismuodon logiikalle. Klee ei myöskään kokonaan hylkää esittävän näyttämöä. Esitetty objekti ja piirrosjälki eivät kuitenkaan kohtaa, viiva ei ole äärioviiva eikä se rakenna plastista tilaa, sen paremmin kuin maalauksen pinnan ”geometrista kirjoitusta”. Kleen kuva on ”pinnan ja viivan hybridi” ja se poikkeaa ”systemaattisesti havainnon ja käsitteellistämisen säännöistä”. Kleen maalaus on polyfoninen, useiden näkökulmien simultaanisuutta, ”välimaailma”. Psyken termein se on halun prosessuaalisuutta itseään, ei halun representoitu objekti. Kleen maalausten ”dionyysisuus” ei nouse siitä, että taiteilija olisi abstrahoimalla etäännyntynyt empiirisestä havainnosta, mimeettisestä muodosta tai perspektiivisen tilan logiikasta, vaan siitä, kuinka maalaukset hajottavat näiden havaintomuotojen koherenssia ja sijoittuvat epäpuhtaaseen ”välitilaan”. Lyotardin tulkinnassa Kleen maalaukset ovat useiden eri kuvan rakentamisen periaatteiden polyfoniaa; samaan maalaukseen kerrostuu erilaisia – myös toisilleen vastakkaisia merkitysperspektiivejä.<sup>271</sup>

Kuvaan paikantuva figuraalisuus ei rajaudu Lyotardin kirjan esimerkkeihin. Sitä voi laajentaa koskemaan mitä tahansa kuvaa, jossa yhteismitattomat havainto- tai merkitystasot esiintyvät simultaanisesti kerrostuneina. Manet’n ja Matissen teosten ”tahrava” sisäinen heterogeenisyys tai Friedin määrittelemä ”kaksinainen struktuuri” on maalauksen figurallisuudesta Lyotardin esittämässä merkityksessä. Maalauksen aistimellinen rekisteri ja representaation taso ristiinvalottuvat ja lykkäävät teoksen sulkeutumista yhden merkityksen diskurssiin.

Lyotard luokittelee *Discours, figure* -kirjassa kolme diskursiivisuutta purkavaa figuraalisen intensiteetin luokkaa: *figuuri-kuva*, *figuuri-muoto* ja *figuuri-matriisi*. Näistä *matriisi-figuraalisuus* on käytännössä kahta muuta, *figuuri-kuvaa* ja *figuuri-muotoa* tuottava. Se on tiedostamattoman tavoin itsenään ilmentymätön matriisi.<sup>272</sup> *Figuuri-kuva* dekonstruoi havainto-objektin tai ne säännöt, jotka säätelevät sen rakentumista objektiksi. Lyotard käyttää esimerkkinä Pablo Picasson piirrosta *Etude de nu* (1941).<sup>273</sup> Kohdetta hahmottavat äärioviivat (trace revelateur) monistuvat. Ne temporalisoivat havaintoja ja piirtävät useiden näkökulmien häiritsevää simultaanisuutta. Äärioviivojen heterogeenisyys ilmentää ”eroottista välinpitämättömyyttä ajan ja todellisuuden suhteen”.<sup>274</sup> *Figuuri-muoto* dekonstruoi kokonaan tilan, jossa voisi esiintyä äärioviivoja. Siinä missä *figuuri-kuva* dekonstruoi tekstuaalisen (signifioivan) jäljen, *figuuri-muoto* on sääntelevän

271 Lyotard 2011, 218–232.

272 Lyotard 2011, 268–276.

273 Lyotard 2011, 274–275, 485.

274 Lyotard 2011, 275.

jäljen (trace regulateur) dekonstruktio. Figuuri-muodon esimerkkinä Lyotard mainitsee Jackson Pollockin toimintamaalauksen, joka on apollonisen ”hyvän muodon” dionyysinen transgressio.<sup>275</sup>

*Figuuri-matriisi* on avoimin tai sitomattomin figuraalisuuden taso. Lyotard ei paikanna tai sido sitä mihinkään käytännön esimerkkiin. Se on eroavuuden ”itsensä” taloutta. Figuuri-matriisi haastaa rakenteet kaikkein radikaaleimmin. Se on itsenään näkymätön, mutta se läpäisee eri paradigmaattiset tasot, ylittää ”erot” ylipäättään. Se on energiaa ja tapahtuma, jota ei voi ”formalisoida”.<sup>276</sup> Matriisi-figuuri, Lyotard huomauttaa, ei itsessään ole muoto tai kuva, ”Se synnyttää muotoja ja kuvia. Diskurssi koskee vasta näin syntyneitä muotoja ja ja kuvia”.<sup>277</sup> Figuraalinen matriisi ei kuulu tai rajaudu plastiseen sen paremmin kuin tekstuaaliseen tilaan. Diskurssin, muodon tai kuvan kategoriat eivät tavoita sitä, sillä se asuttaa kaikkia kolmea samalla kertaa. Sen ”jälkiä” on näennäisen yhteensopimattomien rajautumisien simultaaninen tihentymä. Taideteoksessa figuuri-matriisi ”hajottaa taideteoksia koskevia käsityksiä saattamalla heterogeenisiä käsityksiä yhteen”.<sup>278</sup>

Lyotardin luokittelu ja esimerkit (Picasson referentiaalinen ja Pollockin non-referentiaalinen maalaus) sitoo turhaan käsitteen liikkuvuutta. Kiinnostavaa ja oikeastaan hieman ristiriidassa kyseisen luokittelun tai siihen kytkettyjen esimerkkien kanssa on Lyotardin ajatus Paul Kleen figuurin ja nonfiguurin välitilassa ”tapahtuvien” maalausten radikaaliudesta. Itse asiassa ”kuvan” ja ”muodon” merkitysalueita *sekoittava* heterologiikka onkin ”matriisi-figuurin” työtä. Viime kädessä – Lyotardin kokonaiskehittelyn kannalta täysin loogisesti – matriisi-figuraalisuus tapahtumallistaa maalausta radikaaleimmin juuri muodon ja havainto-objektin (referentin) asettautumattomassa välitilassa, maalatun kuvan alueella. Kleen *Zwischenwelt* onkin *Discours, figure* -kirjassa se maalaustaiteen ilmiö tai dynamiikka, johon Lyotard kerta kerran jälkeen palaa havainnollistaakseen figuraalisen työtä.<sup>279</sup>

Kleen maalausten figuraalinen ei-luettavuus ei siis ole niinkään abstraktin optisen estetiikan kontra ikonisen esittämisen ominaisuus, vaan näiden erillisiksi mieltävien merkitysalueiden epähierarkkista sekoittumista. Teoksen diskursiivisuus säröilee, kun ne aukeavat toisilleen maalauksen simultaanisena tihentymänä, sen ”itse-erona”. Näin maalauksen radikaalein figuraalisuus ei välttämättä liity referentiaalisuuden tai ”hyvän muodon” hylkäämiseen. Se on hierarkisoimatonta asettautumattomuutta tällaisten kategorioiden tai merkitsevyyden alueiden välillä.<sup>280</sup>

**275** Pollockin maalaus on plastinen projisointipinta, joka on kokonaan kro-maattisten virtojen peittämä. Se ei rakenna toistolle perustuvaa formaalista kokonaishahmoa. Lyotard 2011, 275.

**276** Tiedostamattoman tavoin se on itsenään näkymätön ja ilmenee sekundaariprosesseissa ainoastaan jälkinään. Ks. Lyotard 2011, 338–339. Se on ”esittämättömän indeksi”. Jay 1994, 584.

**277** ”It breeds forms and images and it is about those forms and images that discourse eventually starts to speak”. Lyotard 2011, 327.

**278** ”...displaces ideas that surround artworks by condensing heterogeneous ideas”. Crome & Williams 2006, 285.

**279** Korostettakoon tässä yhteydessä myös sitä, että Lyotard ei rajaa taiteen tapahtumallisuutta tiettyyn epookkiin, tyyliin tai mediumiin. ”Avantgarde” ei Lyotardin katsannossa tarkoita suhdetta traditioon, uutuutta, edistystä, vaan dialogista suhdetta kulloiseenkin ”episteemiin”. Crome & Williams 2006, 283–284. Tässä mielessä Pollockin taide ei ole sen radikaalimpaa tai edistyksellisempää kuin Kleen taide.

**280** Kuten Crome & Williams huomauttavat, figuraalisuus ei ole sitoutunut sen paremmin esitettyyn objektiin kuin muotoonkaan, vaan se on näiden välinen prosessi. Crome & Williams 2006, 15. Radikaaleinta Lyotardille on asettautumaton välisyys, *Zwischenwelt*, jonka käsitteen hän lainaa Kleen kirjoituksista (”Das bildnerische Denken”) ja jota hän jäljittää figuratiivisen ja non-figuratiivisen väliin putoavissa, yhteen paradigmaan asettautumattomissa maalauksissa. Ks. Lyotard 2011, 226–232, 488–499.

Figuraalisuuden periaate, toisilleen vastakkaisten merkityshorisonttien simultaanisuuden ilmiö, on olennaisempi kuin sen a priori paikanus maalaustaiteen lajeihin. Myös figuraalisen periaatteellinen liikkuvuus on muistettava. Diskursiivisuus on historiallisesti muuntuva todellisuuden jäsentymisperiaate, jonka suhteen figuraalinen hakee aina uusia ilmaantumisen väyliä. Lyotard esittääkin skemaattisen periodisoinnin figuraalisen historiallisista purkautumisreiteistä kuvataiteessa.<sup>281</sup> Sinänsä ”ajasta piittaamaton” figuraalinen suhteutuu kulloiseenkin tiedonjärjestymisen tapaan. Riippumatta siitä, onko Lyotardin historiallinen luokittelu figuraalisuuden ilmiön kulloisistakin paikantumisista pätevä, on olennaista ymmärtää, että figuraalinen ylipäättään suhteutuu historiallisesti vaihteleviin tiedonmuodostuksen tapoihin. Diskursiivinen neutraloi, kanavoi uudelleen figuraalisuutta. Maalaustaidetta kulloinkin formalisoimaan pyrkivien diskurssien joukkoon voi lukea modernistisen diskurssin ja sitä figuralisoviksi maalauksen yksilöidyt käytännöt, jotka eivät taivu siihen sisältyviin määrittelyihin.

### Anamorfin dynamiikkaa

Maalatun kuvan representaatiokriittinen potentiaali artikuloituu anamorfisen kuvan ilmiössä, jota Lyotard käsittelee *Discours, Figure* -kirjan viimeisessä luvussa.<sup>282</sup> Anamorfin klassinen esimerkki maalaustaiteessa on Hans Holbeinin maalaus *Lähettiläät* (1533). Kun maalausta tarkastelee kuvapintaan nähden kohtisuoraan, siitä erottuvat arvohenkilöt menestyksen ja vallan attribuuttien ympäröiminä. Kuvan etualalla silmään pistää selittämätön muoto, jota Lyotard kuvailee ”lentäväksi lautaseksi”. Toisin kuin kuvatilän realistinen hahmotus muilta osin, muoto näyttää leijuvan ilmassa, kuvatasoon nähden kallellaan. Vasta maalauksen tarkastelu poikkeuksellisesti kulmasta, lähestulkoon kuvapinnan suuntaisesti, piirtää esiin tunnistettavan hahmon, pääkallon. Tästä asemasta katsoen kalloa ympäröivä tila ja henkilöhahmot hämärtyvät. Ne tulevat yhtä muodottomiksi, tunnistamattomiksi kuin kallon ”lentävä lautanen” vielä äsken.

*Lähettiläissä* representaatio hajoaa katselukulman 90 asteen käännöksen seurauksena. Henkilöhahmojen asuttama plastinen tila pyyhkiytyy. Position muutos invertoi näkyvän ja näkymättömän, merkitsijän ja esitetyn kohtausten välisen suhteen.<sup>283</sup> Liikahdus katsomisen näyttämöllä paljastaa representaation ja lähettiläiden omnipotenssin maalauksellisen inskription aikaansaamaksi fantasiaksi. Kuva hajoaa maalauksen materiaa-

**281** Vuonna 1973 ilmestyneessä tekstissään *Painting as a Libidinal Set-Up* Lyotard luo periodisidonnaisen taksonomian figuraalis-libidinaalisen energian ilmenemistavoista maalauksessa, varhaisrenessanssista populaarteeseen. Hän korostaa, kuinka diskursiivisen ”sensuurin” paineessa libidinaalinen energia etsii itselleen aina uuden purkautumisväylän. Se taivuttaa yhteiskunnallisen organisoinnin muutokseen. Materia ja halu kanavoituvat niitä vangitsevien struktuurien lävitse; taide saattaa yhteen heterogeenisiä struktuureja ja haluja, pakottaa vallitsevan erojen järjestelmän muutokseen. Taideteoksen ”tapahtuma” on aina kytköksissä kulloiseenkin tiedon järjestymisen tapaan. Lyotard 2006 (1973).

**282** Lyotard 2011, 356–389.

**283** Lyotard 2011, 378–9.

lisiksi ”äänteiksi”, vernissan kiilloksi ja maalatun pinnan aineellisuudeksi. Subjektius näyttäytyy representaation efektinä.<sup>284</sup>

Anamorfisen heilahduksen seurauksena visuaalinen merkitsijä onkin maalauksen pinnanmyötäistä materiaa. Havainnointi irttaa signifiikaatiota palvelevasta kuvan lukemisesta näkemisen aistimelliseen aktuaalisuuteen. Anamorfi osoittaa, kuinka kuva kykenee kerrostamaan itseensä toisilleen vastakkaisia merkitysulottuvuuksia tavalla, joka poikkeaa signifiikaation binaarisesta logiikasta. Anamorfisuudessa ei ole kyse elementtien rinnastumisesta kuten esimerkiksi montaasissa. Pikemmin se on toisensa poissulkevien tarkastelupisteiden yhteiselo.<sup>285</sup>

*Lähettiläissä* kielen intervaleille ja invarianttisuudelle perustuva diskursiivinen logiikka horjuu.<sup>286</sup> Lyotard tähdentää sitä, kuinka anamorfinen kuva ei noudata kielen oppositionaalista tai representaation vastakkain asettelevaa logiikkaa. Se on simultaanista monitilaisuutta. Se on niiden intervallien transgressio, jotka muodostavat diskurssin ja niiden etäisyyksien transgressio jotka konstituivat representaation, Lyotard toteaa.<sup>287</sup> Anamorfi rinnastuu tiedostamattomaan, joka kykenee sisällyttämään useita paikkoja yhteen paikkaan, yhdistämään yhdistämätöntä. Kahden päällekkäisen tilan välisessä vuorovaihtelussa se mikä tunnistetaan yhden tilan ehdoin, jää tunnistamatta toisessa.<sup>288</sup> Katsojan tilallinen positio ylimääräytyy teoksen avautuessa spatiaaliselle itse-erolle. Kyse on dynaamisesta tapahtumasta representaation sijaan: itse illuusion tuottamisen työ manifestoituu aistimellisesti.<sup>289</sup>

Friedin analysoima Manet’n maalausten kahdentunut rakenne ja siitä juontuva efekti on perustaltaan samankaltainen kuin Holbeinin maalauksessa. Faktuuri irtautuu representaatiota palvelevasta funktiosta ja osoittaa ”teatterillisesti” maalauksen materiaalisen pinnan todellisuutta. Katsoja ei voi samanaikaisesti tarkentaa katsettaan kuvan representaatioon ja sen materiaalisuuteen. Visuaalisten merkitsijöiden tekstuaalinen kudos on yhtä lailla maaliaineen materiaalista kudosta. Efekti on antiretinaalinen. Subjekti menettää näkyvän kentän tiedollisen hallinnan ja katsojuuteen kytkeytyvän selvärajaisen position. Silmä epäroi, se ei kykene valitsemaan reittiään.<sup>290</sup>

Figuraalinen maalaus on signifiikaation sijaan *alteraatiota*. Se on objekti, joka sijaitsee signifiikaation ja ei-signifioivan, diskurssin ja figuurin välillä.<sup>291</sup> Maalaus paikantuu paikantumattomaan. Se ”sijoittuu” tilan plastisen esityksen ja materiaalisen pinnan toinen toisensa vuoroin hämärtävään välitilaan.

**284** Lyotard 2011, 378–379. Jacques Lacan viittasi Holbeinin maalaukseen puheessaan visuaalisen kentän sokeista pisteistä, tiedostamattoman halun ja skreenin strukturoiman havaintokentän suhteesta. Se mitä emme näe, Toisen katse, paikka, josta meitä katsotaan ja josta käsin me määritymme, on ei-näkyvä osa näkyvää. Toisen haluna tämä sokea piste on omaehtoisen subjektin kuolema kielen symbolisen rekisterin ylikirjoittamana. Lacan 1998, 85–90.

**285** Lyotard 2011, 348.

**286** Lyotard 2011, 346.

**287** Lyotard 2011, 339. Kuvan tai maalauksen ei tarvitse olla kirjaimellisesti anamorfi subvertoidakseen representaation vaatiman johdonmukaisuuden. Esimerkiksi Massaccion maalauksessa *Veroraha* (1424–1427) Lyotard kiinnittää tarkastelussaan huomiota kuvakerronnan johdonmukaisuutta horjuttavaan maalauksen tilan järjestyksen kahdentuneisuuteen. Lyotard 2011, 487.

**288** Lyotard 2011, 379–383.

**289** Lyotard 2011, 385–387.

**290** Lyotard 2011, 380.

**291** Se kuuluu *Zwischenweltiin*, jossa ”halu tulee kosketuksiin sen kanssa, joka kieltää halun”. Lyotard 2011, 383–4. Juuri kaksinainen strukturi, ikään kuin ero ”samassa”, täyttää Lyotardille kriittisen taideteoksen kriteerit. Siinä ei ole kyse psykodynamiikan representoimisesta, se näyttää tiivistymän itsensä prosessina. Lyotard 2011, 385–6.

292 Bal 1999, 129–164.

293 Bal 1999, 154.

Maalatun kuvan figuraalinen dynamiikka vertautuu nykytaiteen installaatioteosten visuaalista representaatiota kriittisesti käsitteleviin teoksiin. Mieke Bal analysoi kirjassaan *Quoting Caravaggio* tilallisesti resonoivien installaatioiden representaatiota purkavaa dynamiikkaa.<sup>292</sup> Balin käsittelemissä teoksissa kuvalliseen esittämiseen kytkeytyvä signifiioiva ulottuvuus ja tilaan, vastaanoton ruumiilliseen konkretiaan paikantuneet aistinvaraiset havainnot asettuvat keskinäiseen hankaukseen. Tilan kokemus avautuu aikaan. Se ei tue visuaalista havaintoa, vaan kääntyy sitä ja samalla sen kantamaa diskursiivista sisältöä vastaan. Teokset tuottavat katsomistapahtumaa temporalisoivia vaihdunnan efektejä visuaalisen ja taktiilisen esityksen välille.<sup>293</sup> Katsojan staattinen positio havainnon subjektina horjuu.

Balin käsittelemien teosten purkava efekti perustuu siihen, kuinka ne osoittavat eroa, joka vallitsee vastaanoton aktuaalista ja ruumiillista prosessia kehystävän ”representaation tilan” ja ”representoidun tilan” virtuaalisuuden välillä. Maalatun kuvan ja Schjerfbeckin omakuvien jakautunutta figuraalisen heterologiikkaa voi kuvata Balin käsittein. Omakuvat kuljettavat katsojaansa mimeettisten vaikutelmien (representoidun tilan) ja materiaalisen pinnan aistimellisen konkretian (representaation tilan) toinen toistaan kumoavien havaintojen epätasaisessa maastossa. Kuten seuraavissa luvuissa esitän, efekti on subjektikriittinen, omakuvien representaatio purkautuu ja kohteen identiteetin luettavuus hämärtyy.



## 4 OMAKUVA: MAALAUUS MINUUDEN NÄYTTÄMÖNÄ

Erityisesti Helene Schjerfbeckin myöhäisille omakuville on ominaista mimeettisen muodon hapertuminen ja maalauksellisten ominaisuuksien korostuminen. Tämä on toisinaan nähty modernistisessä merkityksessä, luovan mielen affirmaationa ruumiillisuuden kustannuksella. Omakuvien minä ei näkemykseni mukaan kuitenkaan etäänny esittävydestä taiteellisten tavoitteiden ja subjektin autonomian hyväksi. Päinvastoin, esiin piirtyy identiteetin ruumiillinen perusta ja toisaalta ruumiin asettama vastus selvärajaisen identiteetin piirtymiselle.

Schjerfbeckin omakuissa tekijä karkaa yhtä lailla ulkoista kuvaansa kuin subjektin ykseyden ja autonomian ihannetta. Maalauksissa purkautuvat modernismin ihanteet, mutta myös identiteetin stereotyyppiset representaatiot. Omakuvat eivät asetu havaintojen ykseydeksi. Ne eivät palvele optista sen paremmin kuin kohteensa koheesiota.

Schjerfbeckin omakuissa on kyse subjektia koskevan problematiikan reflektiosta, ei subjektin vahvistamisesta. Se tapahtuu esitetyn ja esittämisen toisiaan hankaavassa välitilassa; siinä merkitysrakenteita hajottavassa tai dynamisoivassa ”Zwischenweltissä”, johon Lyotard figuraalisuudella viittaa. Faktuurin ja figuurin, pinnan ja tilan, aistimellisen ulottuvuuden ja representaation väliin virittyvät maalatun kuvan kysymykset ja aporiat kohtaavat omakuissa äärimilleen jännittyneinä. Niiden ”kaksinaisessa struktuurissa” niin katsojan kuin kohteen positio hämärtyy ja määrittyy pikemmin temporaalisen vaihdunnan termein kuin staattisen havainnon viitepisteinä.

Siirryn tässä luvussa käsittelemään maalatun kuvan representaatiokriittisiä piirteitä omakuvan lajin ja sen myötä Schjerfbeckin omakuvien avaamasta näkökulmasta. Tarkastelen aluksi omakuvan genren erityispiirteitä, sen asemaa modernismin diskurssissa sekä identiteetin esittämisen problematiikkaa. Luonnostelen luvun kuluessa näkemystäni omakuvan kriittisistä mahdollisuuksista, mikä muodostaa viitekehyksen Schjerfbeckin omakuviin paneutuville luvuille.

### **Omakeuva modernismin marginaalissa**

Omakuvan lajia voisi äkkiseltään pitää yksilökeskeisyyden ilmentymänä. Se osoittautuu kuitenkin potentiaaliseksi subjektin problematiikan paikantumaksi. Genre on ongelmallinen myös modernismin tavoitteiden kannalta.

294 Hyödyntäessään taiteen välineenä tekijän ruumista omakuva rinnastuu kehotaiteeseen yhtenä nykyaiteen lajina. Vrt. Erkkilä 2008, 20v32.

295 "...lines and colours combined in a particular way, certain forms and relations of forms, stir our aesthetic emotions." "...to appreciate a work of art we need bring with us nothing from life, no knowledge of its ideas and affairs, no familiarity with its emotions... For a moment we are shut off from human interests; our anticipations and memories are arrested; we are lifted above the stream of life." "Portraits of psychological and historical value..." Bell 1996 (1914), 113–116.

296 Muoto- ja omakuvan lajien ongelmallisesta asemasta modernismissa ks. myös Kuusamo 2010, 103; Palin 2007, 10. Günter Metken näkee paradoksin siinä, kuinka 1900-luku on merkinnyt monin tavoin yksilön liudentumista, mutta muotokuva taiteen lajina on samalla kukoistanut ennen näkemättömällä tavalla. Metken 1995, 33. Myös Tutta Palin huomauttaa, kuinka huolimatta siitä, että avantgarde hyljeksi traditionaalisenä pitämänsä lajia, muotokuvia tuotettiin esimerkiksi Weimarin tasavallassa maailmansotien välissä ennennäkemätön määrä. Palin 2007, 10. Myös renessanssin ajalla muotokuva ymmärrettiin ajan-kohtaisten taideihanteiden vastaiseksi. Se oli yleispätevän tai ajattoman idean sijaan erityisyyden palveluksessa. Ks. esim. Koerner 2005, 68.

Lajin kantamat merkitykset eivät asetu helposti modernistisen diskurssin ihanteisiin. Identiteetin paikantaminen tekijän empiiriseen hahmoon on ongelmallista ruumiskielteiselle modernismille.<sup>294</sup> Omakuva ei myöskään ole autonominen, täyttää läsnäoloa varjeleva sulkeuma, vaan jo lähtökohtaisesti katsojan roolista tietoinen ja vuorovaikutteinen genre, kuten tässä luvussa esitän.

Muotokuvan lajin ongelmallisuus ei jäänyt huomaamatta modernisteilta. Clive Bell tiivistää formalistisen taidekäsityksen todetessaan, että "tietyllä tavalla yhdistellyt viivat ja värit, tietyt muodot ja muotojen suhteet liikuttavat esteettisiä tunteitamme". Taideteoksen ymmärtämiseksi ei tarvita "mitään todellisuudesta, tietoa sen ideoista, asioista tai tunteista". Esteettisessä haltioitumisessa "inhimilliset intressit karisevat hetkeksi; odotukset ja muistot estyvät". Bell ei viittaa esseessään täysin abstraktiin taiteeseen. Hän katsoo, että "realistinen muoto" tai esittäminen ei itsessään ole kyseisen taideihanteen vastainen. Esittävää muotoa tulisi kuitenkin tarkastella yksinomaan muotona, ei representaationa. Bell asettaa esteettiset emotiot vastakkaisiksi "elämäntunneille" (emotions of life) ja mainitsee erikseen näitä tunteita nostattaviksi "psykologisesti tai historiallisesti kiinnostavat muotokuvat".<sup>295</sup>

Bell artikuloi muotokuvan, ja näin myös sen alalajina pidetyn omakuvan, erityisen problemaattisuuden 1900-luvun ensimmäisen puoliskon maalaustaiteen ihanteiden kannalta. Esittävyys sinänsä ei murra maalauksen ja esteettisen kokemuksen omaehtoisuutta. Ongelmallista sen sijaan on muotokuvan referentin historiallinen paikantuneisuus ja korporeaalinen erityisyys.<sup>296</sup> Maalaus ei ole omin ehdoin merkitsevä, sillä nimetyt henkilön sitoma maalauksenulkoinen yksilöllisyys ankkuroi "tämänhetkisesti" merkitsevän muodon poissaolevaan, siihen mikä ei ole läsnä vain esteettisen välittömyydessä, vaan on katsojan psyykkisen temporaalisuuden kyllästävä, "odotusten ja muistojen" projisointipinta. Omakuvassa maalauksen efektiivisyyden alue laajenee esteettisen kontemplaation ohi intersubjektiiviseen tilaan.

Omakuvan kohde on historiallinen ja ruumiillisen paikantuneisuutensa yksilöimä, riippumatta siitä onko henkilö *esitetty* fysionomisia erityispiirteitä tai ulkoisesti paikantavia piirteitä korostaen. Ruumiillisen ja historiallisen erityisyyden merkitsijöitä modernistisen ilmaisun hyväksi pelkistäessäänkin muoto- tai omakuva tuottaa ulkoisesti yksilöivän odotushorisontin. Maalattua muotokuvaa voi modernismin kontekstissa luon-

nehtia *figuraaliseksi* jo pelkästään siltä kannalta, että se sekoittaa kaksi merkitysten tuottamisen aluetta. Vähintään sen mediumpuhtaus tulee kyseenalaiseksi, sillä se kerrostaa toisiinsa valokuvan dokumentaarisia sekä modernin maalauksen esteettisiä odotushorisontteja.<sup>297</sup>

Toisinaan omakuvan genren tulkitaan rapautuvan niissä omakuviksi nimetyissä 1900-luvun maalauksissa, joissa mimeettistä muotoa ja mallin yksilöllisiä piirteitä muokataan esteettisen muodon hyväksi riittävän pitkälle. Omakuva ei tällöin yksilöi kohdettaan havaitun ruumiin ominaisuudessa, vaan maalauksen muotoon paikantuneena sisäisen tai ulkoisen havainnon subjektina.<sup>298</sup> Tulkinta on yleistävä. Merkitysten painopisteen asettuminen on maalatussa omakuvassa näkemykseni mukaan vähintään tapauskohtaista ja useiden muuttujien varassa myös modernismin ajalla. Omakuvan funktio tekijän taiteellisen omintakeisuuden ilmaisuna ei sitä paitsi ole modernismin aikaan rajautuva piirre. Omakuva on aina ilmaissut tekijän identiteettiä myös maalauksen esteettisessä ulottuvuudessa.<sup>299</sup>

Omakuva on tekijälleen suurempi riski suistua taiteen norsunluutornista tavalliseksi kuo-levaiseksi kuin kätkeytyminen ”merkitsevän muodon” taakse – myös silloin kun maalaus alleviivaa ilmaisutavan omintakeisuutta.<sup>300</sup> Kun omakuva mimeettistä muotoa hajottaessaankin täyttää lajin perinteisen reunaehdon – ikonisen viittauksen tekijän ruumiiseen – keskeinen ja ehkä ratkaisevin rooli muodon autonomian kyseenalaisuuden kannalta on lajin katsojasuhteella, mihin Bell esseessään viittaa. Richard Brilliant toteaa, että muotokuvat ovat poikkeuksellisia siinä, kuinka niiden katsojilla on vastustamaton taipumus nähdä materiaalsen kuvan sijaan henkilö; kuinka emme huomaa, että

**297** 1900-luvun vastakkain asettelevan taideajattelun näkökulmasta omakuvan ”epäpuhtaus” tekee siitä hankalan luokiteltavan ja sijoitettavan niiden virtausten suhteen, joita taidehistoria on erotellut. Omakuva on luonnollisesti 1900-luvulla, kuten se oli jo genren eriytymisen alkuvaiheissa 1400- ja 1500-luvun taitteessa heterogeeninen taiteen laji. Omakuvan tavoitteiden ja käytäntöjen moninaisuudesta ks. Calabrese 2006. Maalattu omakuva ei kaikissa 1900-luvun ilmenemissään ole subjektiivinen tai muutenkaan radikaali. Silti se jo lajina poikkeaa täysmodernismille – tai sen retoriikalle – ominaisesta oppositionaalisuudesta useilla eri tarkastelun tasoilla. Toisaalta omakuva jakaa periaatteellisella tasolla ja taiteen formalistisiin tavoitteisiin rinnastettuna myös Baudelairesta situationisteihin ulottuvan kiinnostuksen arjen ilmiöihin, ”elämään” taiteen itseisarvon kustannuksella, mikä yleensä liitetään avantgarden käytäntöihin. Ks. Sheringham 2006.

**298** Omakuvan lajikysymyksiä ei ole käsitelty kovin analyttisesti modernismin erityisestä näkökulmasta. Bia Mankell tuo tutkimuksessaan ruotsalaisista 1900-luvun omakuvista esiin modernin maalatun omakuvan erityiskysymyksiä kiinnostavalla tavalla. Mankell 2003. Mankellin tutkimus poikkeaa omastani kuitenkin siinä, että hänen lähestymistapansa nojaa lähtökohtaisesti ikonografisesti ja kuvakeronnallisesti muodostuviin omakuvan merkityksiin, eikä hän juurikaan problematisoi maalauksen materiaalsen tason merkitsevyyden ja esittävien piirteiden väliin avautuvaa dynamiikkaa tai käsittele omakuvaa identiteetin performatiivisuuden näkökulmasta. Tutta Palinin tutkimus Kirpilän kokoelman 1800- ja 1900-luvun muotokuvista tuo esiin lukuisia modernin muoto- ja omakuvan piirteitä, mutta genren problematiikka ei sinänsä ole kirjan aihe. Palin 2007. Ks. myös Calabrese 2006, 370–377 ja Buchloch 1994. Palaan heidän huomioihinsa edempänä.

**299** Omakuva ruumiillistaa taiteilijuutta, sillä sekä fyysinen yhdennäköisyys että yksilöllinen maalaamisen tapa liittävät sen tekijään. Bond & Woodall 2005, 11–13. Maalauksen on ylipäätään katsottu jo ennen modernismin aikaa ja aiheesta riippumatta toimivan taiteilijan omakuvana. Renessanssin ajalla todettiin ”ogni pittore dipinge sé” (jokainen maalari maalaa itseään”). Lausuma on attribuoitu Cosimo de Medicille. Nancy 2006, 227, 264v22. Modernismin ajalla tekijän minuuden ja taiteeteoksen välinen suhde muodostuu entistä kiinteämmäksi. Voi jopa sanoa, että omakuvan genren alue laajenee kattamaan maalaustaitteen ylipäätään. Ks. esim. Marja Lahelma (2014), joka tarkastelee egon ja taiteen tiivistyvää suhdetta *fin de siècle*n teoksissa ja taidepuheessa. Ks. myös Tihinen 2008. Maalaustaitteen painopiste siirtyy 1800-luvun kuluessa siihen, *miten* maalataan, keskeisin kysymys ei enää ole *mitä* maalata, Martin Jay toteaa. Jay 1994, 154. Maalaus oli 1800-luvun lopulle tullessa yksilöä ilmaiseva, subjektiivinen kokemus ja toteuttamista. Schiff 1986, 40. Jo romantiikan myötä tekijän minuukselle osaksi maalauksen merkityksiä tavalla, joka poikkeaa aiemmasta. Barasch 2000, 36–41, 284–390. Romantiikasta lähtien taiteellinen omaperäisyys ymmärrettiin ainutkertaiseksi. Yhteistä asteikkoa yksilöiden välisten erojen määrittelylle ei ole. Ero ei ole suhteellinen, vaan absoluuttinen, jokaisella on oma mittapuunsa. Taylor 1989, 374–376.

**300** Abstraktin ekspressionistin Philip Gustonin ”kääntymys” figuuriin omakuvansa myötä vuonna 1969 oli skandaali. Taiteilijan huputettu, kasvoton hahmo oli ironinen viittaus abstraktin modernismin ruumiittomuuteen. Ottinger 1995, 56.

- 301 Brilliant 2008, 7.
- 302 Wollheim 1987, 305–375.
- 303 Erkkilä 2008, 236v598.Psykoanalyttisessa katsannossa yksilö hakee ja vahvistaa omaa identiteettiään samastumalla toiseen tai tästä erottumalla. Tästä laajemmin luvussa 6.
- 304 James Elkins on korostanut sitä, kuinka esitetty ruumiin hahmo tuottaa tiedostamattakin katsojassa samanlaisia vuorovaikutteisia reaktioita kuin elävän henkilön kohtaaminen. Elkins kirjoittaa: "My thoughts are entangled in what I imagine as the painted figure's thoughts, and my image of myself is mingled with the way I respond to the pictured body. Because the body intromits thought, important aspects of my responses to a picture of a body might not even be cognized: I may feel taller looking at an attenuated figure or be thrown into a frustrated mood upon seeing a figure that is twisted or cramped". Elkins 1999, vii.
- 305 Wollheim 1987, 305–375.
- 306 Viittasin aiemmin Georges Didi-Hubermanin tekstiin, jossa hän kirjoittaa, kuinka vähäisillekin inhimillisen kosketuksen jäljille pohjautuvaa kuvaa piirittää "referentiaalisuuden fantasia", tarve kerronnallistaa ja rekonstruoida henkilön historiallisten vaiheiden yksityiskohtia. Didi-Huberman 1984. Omakuvan katsojilla on taipumus kytkeä maalauksen formaalin estetiikan piirteet kohteen mimesistä kannattelevaan tai henkilöhistoriaa ilmentävään narratiiviseen funktioon. Yksi Picasson viimeisimmistä teoksista on *Omakuva* vuodelta 1972. Omar Calabrese kiinnittää huomiota siihen, kuinka maalauksen pelkistynyt esitystapa on nähty vanhuuden ja kuoleman ennakkointina – kasvot ovat saaneet pääkallon piirteitä. Maalaus ei kuitenkaan eroa ilmaisultaan Picasson jo vuosikymmeniä aiemmin kehittelemästä kubistisesta idiomista. Calabrese 2006, 357–358. Myös Schjerfbeckin omakuvista kirjoittaneet ovat monesti nähneet myöhäisten maalausten faktuurin mimeettisessä funktiossa ja juuri tässä ikääntymisen ja kuoleman ennakkoinnin merkityksessä. Ks. luku 5.

kyseessä on vain kuva.<sup>301</sup> Maalauksen hahmottuminen on vahvasti sidoksissa odotuksiin, joita sen nimeäminen omakuvaksi virittää. Katsoja hakee kuvasta tekijää empiirisen maailman esioletuksien nojalla yksilöiviä ominaisuuksia ja palauttaa maalauksen vähäisetkin vihjeet havaintoihin toisen ruumiista. Clive Bellin muotokuvaan liittävä "psykologinen kiinnostus" vastaa psykoanalyttisiä näkemyksiä katsojan roolista – minkä tahansa henkilökuva kohdalla. Richard Wollheim tähdentää, kuinka ihmisfiguuri tuottaa maalaustaiteessa aivan erityislaatuisella tavalla ruumiillisen vasteen.<sup>302</sup> Psykoanalyttisesti ymmärretty katse sivuuttaa helposti teoksen esteettisen morfologian, sillä kuten Helena Erkkilä huomauttaa, jopa mikä tahansa eloton objekti on "ego-morfinen".<sup>303</sup> Ruumiin esitetty hahmo tuottaa katsojassa samanlaisia vuorovaikutteisia reaktioita kuin elävän henkilön kohtaaminen. Katsojan odotukset ja käsitys itsestään kietoutuvat tiedostamattakin omakuvan merkityksiin ja ovat ilmaisutavasta tai tekijän intentioista riippumatta omiaan saattamaan mallin ja myös katsojan ruumiillisen eksistenssinsä valokeilaan.<sup>304</sup>

Ilmaisutapaa korostavan maalaustaiteen modernismin kannalta olennainen on myös Wollheimin huomio siitä, kuinka maalaus *kokonaisuudessaan* muodostaa metaforan esittämälleen.<sup>305</sup> Myös esitystapa ja maalauksen materiaallinen taso saa kohdetta ruumiillisesti määritteleviä merkityksiä.

Omakuvan katsojat eivät tottele formalismin katsomisohjeita. Kasvot "tahraavat" ilmaisun itseisarvon herkemmin kuin henkilökuvassa yleensä. Modernistisesti ymmärretty muoto tulee vähintään epäpuhtaasti merkitseväksi metonymisessa vaihdannassa figuurin ja faktuurin välillä. Faktuuri saa näkyvän, ei ainoastaan näkevän, subjektin ominaisuuksia. Se katalysoi katsojan kertovaa mielikuvitusta ja mieltä esitettyä tekijää korporealisesti koskevaksi.<sup>306</sup>

Modernismin optikaalisuutta painottava ajattelu näkee maalaa-  
van subjektin havaintoja edeltävänä ja niiden ykseyden takaavana keskuksena. Omakuvan genren paradigmaattinen esitysekonomia asettaa subjektin kuitenkin jo struktuurisesti autonomiaa ja ykseyttä kyseenalaiseen valoon. Ulkoista kuvaansa peilistä, havainnon kohteena tarkasteleva ja hahmoaan kankaalle muovaava tekijä halkeaa katseen subjektiksi ja sen objektiksi. Tekijä "ulkoistuu" ja näyttäytyy objektin asemassa paitsi itselleen, myös katsojalle, sillä peilistä itsensä näkee sellaisena kuin muutkin näkevät.

Tekijä on lisäksi sokea sille, miten toinen näkemäänsä tulkitsee. Tältä kannalta omakuvan minä luovuttaa osan subjektiudesta katsojalle ja asettaa sen myötä oman integriteettinsä kyseenalaiseksi. Kun tekijä siirtää minuuden määrittymisen parametrit oman perspektiivinsä ulkopuolelle, omakuva näyttäytyy esityslogiikaltaan antiretinaalisena. Se murtaa modernismiin iskostunutta okulasentrismia ja optisen hallinnan retoriikkaa.

Omakuva asettaa kyseenalaiseksi subjektin omaehtoisen määrittymisen. Myös oletus siitä, että identiteetti edeltäisi siitä tehtyjä havaintoja, että se olisi jokin representoitavissa oleva entiteetti, asettuu omakuvassa kriittiseen valoon.

Michael Fried toteaa muotokuvasta, että laji on olemuksellisesti teatterillinen. Sen konventiot edellyttävät muita genrejä kategorisemmin mallin asettamista näytteille. Toiminta, jota muotokuva ensisijaisesti esittää, on mallin asettuminen katsottavaksi.<sup>307</sup> Kuva on minuutta viestivä *teko*.

Omakuva asettaa muotokuvaakin ilmeisemmin nähtäväksi toiminnan, josta kohteen havainto muodostuu. Katse ei ohjaudu kuvaa tuottavaan toimintaan pelkästään siksi, että kohde poseeraa (ja on väistämättä tietoinen siitä, että kuva on nähtäväksi tarkoitettu), vaan tilanteessa on kirjaimellisesti kyse kuvan tekemisestä, sen työstämisestä väriaineen materiasta. Omakuva näyttää subjektin maalaukseen paikantuneen toiminnan tuloksena pikemmin kuin sitä edeltävään ja siitä erilliseen olemukseen kiinnittyneen. Logiikka on representaatiota purkava.

Tarkennan seuraavassa mitä tarkoitan näillä väitteillä. Siirryn käsittelemään omakuvan lajin erityispiirteitä ja sitä, kuinka genre kietoutuu identiteetin problematiikkaan.

## **Minuuden esityksiä: omakuvan performatiivinen poetiikka**

Omakuva on muotokuvataiteen alalaji. Muoto- ja omakuvaa voi tiettyyn pisteeseen saakka ja erityisesti katsojalle välittyvän lopputuloksen kannalta tarkastella yhteneväisin kriteerein.<sup>308</sup> Käsittelenkin omakuvan erityisluonnetta aluksi osittain lajien keskenään jakamien piirteiden valossa.

Sekä muotokuvassa että omakuvassa identiteettiä pyritään ilmaisemaan näkyvän ruumiin representaation välityksellä. Kulttuuriin kiinnittyvät identiteetin visuaaliset merkitsijät säätelevät esitetyn kohteen määrittelyä molemmissa kuvan lajeissa. Kuten usein huomautetaan, muoto- ja omakuvan eroa ei voi päätellä visuaalisin perustein, ero on viime kädessä

**307** Michael Friedin 1960-luvulla kuvataiteen uusiin ilmiöihin liittämä ”teatterillisuus”, joka korostaa teoksen katsojanvaraisuutta, on yksi niistä ominaisuuksista, jotka eritoten maalaustaiteen modernismin tiukimpien ihanteiden näkökulmasta marginalisoivat muoto- ja omakuvan genren. Laji asettuu jo lähtökohtaisesti Friedin propagoiman modernismin vastaiseksi.

**308** Omakuvaa pidetään muotokuvan alalajina. Kenties tästä syystä genren erityiskysymyksiä on käsitelty niukasti tai huomiot ovat hajautuneita, kuten Omar Calabrese toteaa. Calabrese 2006, 23. Altti Kuusamo huomauttaa, ettei omakuvaa ole tutkittu riittävästi semiotiikan kannalta. Kuusamo 2010, 119v3. Kuusamon mainittu artikkeli sekä Calabresen lingvistisiä ja semioottisia lähestymistapoja soveltava tutkimus (2006) paikkaavat tätä puutetta. Calabresen kirja on poikkeus myös kattavuudessaan ja analyttisen lähestymistapansa puolesta. Calabresen viitekehys on jälkistrukturalistinen teorianmuodostus. Myös Jacques Derridan tutkielma omakuvasta purkaa lajiin kohdistettuja läsnäolon odotuksia. Derrida 1993. Anthony Bondin ja Joanna Woodallin toimittama antologia (2005) päivittää sekin käsityksiä omakuvasta muotokuvan lajina. Omakuvaa käsitellään usein muotokuvan kysymyksiin keskittyvissä julkaisuissa (esim. Cranston 2000; West 2004; Palin 2007; Brilliant 2008). Huomio omakuvan teoreettisen pohdinnan hajautuneisuudesta tarkoittaa myös sitä, että omakuvan kuten muotokuvankin problematiikkaa käsitellään paljolti muissa yhteyksissä kuin genreä eksplisiittisesti tarkastelevissa teksteissä. Teoreettisesti haastavista ja inspiroivista teksteistä voi mainita Victor I. Stoichitan uuden ajan alkupuolen metakuvallisuutta käsittelevän tutkimuksen (Stoichita 1997) sekä Louis Marinin aihetta sivuavat tutkimukset. Marin 1995; 2001.

- 309 Esim. Derrida 1993; Kuusamo 2010.
- 310 Kuusamo (2010) pohtii esimerkiksi omakuvan synesthesiaa, sen auralaista vaikutelmaa hiljaisuudesta ajatellessamme sen olevan äänetön yksinpuhelu.
- 311 Harry Berger Jr. kutsuu taidehistoriallisen tulkinnan "fysionomiseksi genreksi" tarkastelutapaa, joka lähtee oletuksesta, että mallin luonne, persoonallisuus, "sisäinen olemus", moraali tai mielentila olisi luettavissa muotokuvan formaaleista tai fysionomisista indikaattoreista käsin. Berger kritisoi myös historistista lähestymistapaa, ajatusta että muotokuvasta voitaisiin lukea historian tapahtumia, ajankohdan poliittista tilannetta tai moraalialia – näiden vaikutusta yksilön psyykeen. Berger, Jr. 1994, 87–8. Myös Kuusamo kritisoi (omakuvan kannalta) historistista oletusta ja huomauttaa, kuinka ajatus siitä, että tietty aika tuottaisi tietyn mentaliteetin, ei päde, sillä monet merkityksentuoton muodot ja niiden sosiaalisesti määrittävät merkitykset pätevät monien aikakauteen. Kuusamo 2010, 99–100. Myös Tutta Palin pitää ongelmallisena 1900-luvun alkuvuosikymmenien taidehistoriaa hallinneen "Geistesgeschichten" näkemyksiä, joissa muotokuvan katsottiin ilmentävän olennaisesti kulloinkin vallinnutta ihmiskäsitystä, jota taas ajateltiin avaimena kulttuurin ytimeen. Palin 1993, 11.
- 312 Berger, Jr. 1994, 89. Calabrese listaa perinteisiä lähestymistapoja omakuvan tutkimuksessa: omakuvia on tarkasteltu yksittäistapauksina, "biografisen rekonstruktion" valossa ja periodisepisifisti, (taide)historiallisessa kontekstissa sekä ikonografisesti, kuvallisten konventioiden varaan rakentuvina representaatioina. Calabrese 2006, 23. Mainittujen lähestymistapojen ja populaarien oletusten problematiikkaa sekä kritiikkiä esittelee monipuolisesti Anthony Bondin ja Joanna Woodallin toimittama tekstiantologia *Self Portrait. Renaissance to Contemporary*. Kyseinen artikkelikokoelma kertoo moniäänisyydessään paitsi genren heterogeenisistä luonteesta, myös lähestymistapojen runsaudesta. Kirjoittajien näkökulmat ovat taidehistoriallisia, sosiaalishistoriallisia, psykoanalyttisia, biografisia, semioottisia sekä sukupuolieron kysymyksiin keskittyviä. Kirja osoittaa, että kattava yleisesitys omakuvan historiasta ja genren erityisluonteesta on haaste jo mahdollisten kysymystenasettelujen rajausten kannalta. Bond & Woodall 2005. Bergerin tutkimus (1994) muotokuvan tutkimustraditiosta ja popularisointuneista näkemyksistä sekä kriittinen analyysi lajin esitysehdoista – ja subversivisista mahdollisuuksista – on teoreettisesti antoisa myös omakuvan ja oman tutkimuksen kannalta. Berger painottaa erityisesti sitä, että teos itse on tulkinnan ensisijainen konteksti ja sen visuaalinen retoriikka lähtökohta, joka itse määrittelee kulloisenkin tarkastelun viitekehyksen.
- 313 Alphen 2005, 21–47.
- 314 Alphen 2005, 21–47. Muotokuvasta ja sen asemasta nykytaiteessa ks. myös Nyberg 2015.
- 315 Myös van Alphen käyttää tässä yhteydessä (2005) esimerkkinään Cindy Shermanin tuotantoa.

nominaalinen. Kuvatason suuntainen mallin katse implikoi peilikuvan tarkastelua, mutta yhtä lailla se voi ilmentää muotokuvan mallin ja taiteilijan katsekontaktia. Muotokuva ei "kerro", ovatko katseen subjekti ja objekti sama henkilö. Tarvitsemme kuvanulkoisen vahvistuksen tälle tiedolle. Maalauksen tarkastelu omakuvana edellyttää esiyymmärrystä.<sup>309</sup> Oletus tai tieto siitä, että katsomme muotokuvan sijaan omakuvaa, vaikuttaa kuitenkin tapaamme katsoa sitä.<sup>310</sup>

Muotokuvan on perinteisesti ajateltu tarjoavan tietoa paitsi mallin fysionomiasta, myös tämän persoonallisuudesta, "sisäisestä olemuksesta", moraalista tai mielentilasta.<sup>311</sup> Sitä on toisaalta tarkasteltu historiallisena tai henkilöhistoriallisena dokumenttina. Perinteiset lähestymistavat ja tulkintamallit perustuvat kuvan läpinäkyvyyden oletukseen. Kun tulkinta alistetaan muualla kuin käsillä olevassa kuvassa ja kuvallisin keinoin tuottuville merkityksille, muotokuvat kuvittavat historiallista tai henkilöhistoriallista kontekstia. Niitä ei nähdä lukuisin tavoin paikantuneina historian subjekteina. Tulkinta muodostuu taidehistoriallisen tiedon indeksiksi. Muotokuva ja malli rakentuvat, John Berger Jr:n sanoin, "arkiston allegoriaksi".<sup>312</sup>

Näkemys siitä, että muotokuva tekisi mallinsa läsnä olevaksi, on sittemmin purettu. Kohde on visuaalisten merkisijöiden, ei yksilön ominaisuuksien, kooste.<sup>313</sup> Nykytulkinnossa muotokuvia tarkastellaan diskursiivisina konstruktioina. Myös näissä tulkinnoissa sivuutetaan kuitenkin usein, erityisesti maalausten ja nykytaidetta edeltävien teosten kohdalla, muotokuvan toimijuuden mahdollisuus. Ei nähdä, että muotokuva voisi itsestään käsin purkaa kuvan ja sen kohteeseen liittyviä oletuksia. Esimerkiksi Ernst van Alphen liittää muotokuvan lajiin subjektikriittisen mahdollisuuden. Hän tarkastelee kuitenkin ainoastaan nykytaiteeseen lukeutuvia käytäntöjä, teoksia, joita voi luonnehtia genren konventioita ja lajiin liittyviä subjektikäsitteitä tarkoituksellisesti dekonstruoiviksi metamuotokuviksi.<sup>314</sup> Cindy Shermanin sukupuolen representaatioita tietoisesti käsittelevä sekä identiteettien fiktiivisyyttä ja performatiivista "alkuperää" osoitteleva tuotanto on tästä tunnettu esimerkki.<sup>315</sup>



Genren visuaalisen operatiivisuuden tunnistaminen ei merkitse muotokuvan mallin tai omakuvan ja sen edustaman tekijän autonomian tai autenttisen läsnäolon oletusta, vaan päinvastoin, omakuvan dialogisen ja sosiaalisen erityisluonteen ymmärtämistä. Kun muotokuva Friedin sanoin ensisijaisesti esittää katsottavaksi asettumisen toimintaa, se ei ole ikkuna kohteen minuuteen, vaan sen esitykseen. Muotokuva avautuu yhtä lailla kohti katsojan tilaa kuin kuvatilan virtuaalisuuteen.<sup>316</sup>

Omakuvaa pidetään monesti muotokuvaa yksityisluontoisempana.<sup>317</sup> Myös omakuva on kuitenkin projektiivinen kontaktipinta sosiaaliseseen todellisuuteen. Altti Kuusamo esittää, että omakuva on tekemisen prosessin ajan sisäisen itsen autokommunikaatiota. Kun tekijä ja kohde samastuvat, laji on aiheen suhteen ”yksityinen” kommunikaatiosysteemi. Katsoja olettaa ”tekijän keskustelevan yksityisesti itsensä kanssa”.<sup>318</sup> Teoksen esillepanossa omakuva on kuitenkin katsojan maailmaan suuntaavaa kommunikaatiota. Huolimatta siitä, kuinka yksityisluonteisena taiteilija itsensä esittää, sikäli kuin omakuva on signeerattu ja luovutettu eteenpäin näytteille asetettavaksi, teos on tämän yksityisluonteisuuden julkista esittämistä.

Kuvan ja sen kantaman identiteetin julkiseen esittämiseen tähtäävänä toimintana autokommunikaatio ei oikeastaan voi alun perinkään olla ”häiriötöntä”, kuten Kuusamo päätyy toteamaan.<sup>319</sup> Jacques Derrida korostaa tätäkin painokkaammin omakuvan sosiaalista funktiota ja vastaanoton yhteisön roolia.<sup>320</sup> Kommunikaatio on autokommunikaation sijaan lähtökohta. Omakuva kurkottaa jo alun alkaen kohti katsojaa. Sen ”alkuperä” ei ole minuus, mieli tai tekohetken rajaama mielentila, vaan se toiseuden positio, jossa tekijä asettuu kuvansa välityksellä, esityksenä, katsojan maailmaan. Peili muodostaa visuaalisen kontaktipinnan itseystensä siihen toiseuteen, jonka ominaisuudessa tekijä kohtaa katsojan.

Tietoisuus katsojasta muovaa teosta jo sen tekemisen tilanteessa. Derrida argumentoi, kuinka omakuva itse asiassa on tulevaan suuntaava jälki, jota muovaa peilin tarjoaman spekularisen nyt-hetken sijaan ”spekulaatiivinen” pyrkimys kontrolloida maalauksen vastaanottajan reaktioita, pyrkimys käsikirjoittaa katsojan performanssi.<sup>321</sup> Havainnon välitön preesens on futuurin tuote. Omakuvan tekeminen on katsojan virtuaalisen läsnäolon kyllästävä prosessi.<sup>322</sup>

Omakuva on katsojan havaintoja manipuloiva esitys.<sup>323</sup> Vastaanottoa ennakoidessaan se on kuitenkin myös katsojan katseen mani-

**316** Ludmilla Jordanova toteaa, että äärimmäisen individualistisena pidetty omakuva on kuvan lajeista kenties sosiaalisin. Jordanova 2005, 54. Anthony Bond huomauttaa, kuinka omakuva eroaa muista genreistä tavassa, jolla katsojien osallisuus korostuu. Bond 2005, 35. Jodi Cranston osoittaa, kuinka jo lajin varhaisvaiheissa, 1500-luvun alkupuolella Italiassa, muotokuva ymmärrettiin vuoropuheluksi, jonka osapuolia ovat kuva, muotokuvattu ja katsoja. Cranston 2000, 2. Tapa jolla omakuva avaa representaation prosessin vastaanottajalle rinnastaa sen performanssitaiteen lajiin. Kuten performanssissa, myös omakuvassa taiteilija näyttäytyy katsojille sekä teoksen subjektina että objektina. Performanssin keskeisiä piirteitä ovat omakuvan tavoin tekemisen aktin esittäminen sekä vastaanottajien ja esiintyjän vuorovaikutteinen läsnäolo. Stiles 2003, 75–6. Anthony Bond liittää omakuvan esitysmuotona eksplisiittisesti performanssitaiteeseen, sillä esitys syntyy yhteistyössä katsojan kanssa. Bond 2005, passim; 39.

**317** Ks. esim. Kuusamo 2010, 98–99.

**318** Kuusamo 2010, 98.

**319** Kuusamo 2010, 108–109.

**320** Derrida 1993.

**321** Derrida 1993, 56–63.

**322** Omakuva on samalla kertaa pyrkimys nähdä ja antautua katseelle, Joseph L. Koerner toteaa. Koerner 2005, 67. Jo 1500-luvun Italiassa ajateltiin, että katsojan odotukset muovaavat omakuvaa Lodovico Dolce kirjoitti (1557): ”A true or authentic portrait is one that is so judged by the viewer, and therefore decorum in invention is an anticipation of the way in which a picture will be received by a viewer”. Sit. Cranston 2000, 149.

**323** Richard Brilliant toteaa: ”Muotokuvat asettavat ehdot ja olosuhteet vastaanottajan katseelle”. Brilliant 2008, 141.



- 324 Derrida 1993, passim.
- 325 Berger Jr. toteaa muotokuvasta: "...the act of portrayal represented by the image is a fiction; it needn't have occurred in that manner; the portrait only *pretends* to represent the manner in which it was produced." Berger, Jr. 1994, 90. "Poseeraamisen fiktio" koskee myös omakuvaa. Kenties sattumanvaraiselta vaikuttava visuaalinen instanssi on otos itseä representoivan toiminnan jatkumosta. Maalaamisen aika (tekninen suoritus) on sekin aina venynyttä ja useimmiten katkoksellista.
- 326 Omakuvan kehittyminen sellaiseksi kuin se klassisen taiteen valossa ymmärretään, kytkeytyy nykyisenkaltaisen, aiempaa suuremman ja litteän, lasista valmistetun peilin kehittämiseen ja leviämiseen Euroopassa Venetsian pajoista 1400-luvulta lähtien. Kuten Calabrese huomauttaa, peilin perusfunktio on ulkoisen olemuksen muokkaaminen. Peili liittyy jo renessanssin tietoisuuteen visuaalisen ruumiin sosiaalisesta määrittämisestä ja itseyden esitysluonteesta myös kuvien tällä puolen, kanssakäymisen todellisuudessa. Calabrese 2006, 161.
- 327 Tässä suhteessa maalaus ei eroa valokuvallisen omakuvan periaatteellisesta fiktiivisyydestä. Valokuvaaja valitsee hetken ja poseerauksen ennen laukaisimen painamista. Ks. Nyberg 2003.
- 328 Ks. Palin 2007, 16–19. Kuusamo toteaa, kuinka omakuvan tekijä tuottaa oman vierautensa, sillä "... vertailukohtana ei välttämättä ole tekijä vaan jo olemassa olevien omakuvien mallia luova joukko." Kuusamo 2010, 101.
- 329 Omakuvan utooppisena tavoitteena voi pitää kaikesta "itselle-ulkoisesta" riisutun autonomisen subjektin esittämistä, kuten Jean-Luc Nancy pohtii. Kaikista kontekstualisoivista piirteistä riisuttunakin omakuva ilmaisee kuitenkin subjektin sosiaalista roolia, sillä omakuva itsessään asettaa taiteilijuuden tämän identiteetiksi. Nancy 2006. Käytännössä omakuvalla on lukuisia muitakin funktiota kuin yksilön autenttisen minuuden esiin rajaaminen. Omakuva voi esimerkiksi olla luonteeltaan biografinen ja esittää ajallisesti rajattua elämäntilannetta. Omakuvatyyppejen sekä niiden ilmaisutavoitteiden ja funktioiden moninaisuudesta, ks. Calabrese 2006.

puloima. Omakuvan lähtökohta ei ole tekijän näköhavainnossa. Omakuvaa tehdään toisen katseelle, mutta tälle sokeana, Derrida tähdentää.<sup>324</sup>

Vaikka omakuva siis asettaa esille näkyvän ruumiin ja ehdollistaa identiteetin määrittymisen ulkoisten havaintojen sosiaaliselle kentälle, tämä ei tarkoita sitä, että esitys olisi manipuloimaton, kohteen tietämättä otetun valokuvan tavoin satunnainen otos ja empiirisen maailman spontaanien havaintojen kaltainen. Omakuva on tekijän kontrolloima esitys riippumatta sen visuaalisen tarkkuuden vaikutelmasta, peilikuvan kaltaisuudesta. Omakuvan tarjoama havainto mallista on peilin edessä suoritettun ja ajallisesti venyneen mimiikan jatkumosta leikattu instanssi – kuva siitä peilin heijastamasta hetkestä, jonka tekijä miimisen näytelmän ohjaajana valitsi itseään edustamaan.<sup>325</sup> Omakuvassa on kyse peilikuvan jäljentämisen ohella sen muokkaamisesta – riippumatta siitä, kuinka realistisena pidämme kuvaa.<sup>326</sup> Poseeraamisen toiminta on jo itsessään kuvan *tekemistä*. Ilmeen tai asennon valinta, kehon tai kasvojen etäisyys peilistä jne. on peilin edessä suoritettu performanssi, joka on tekijän säädeltävissä.<sup>327</sup>

Tekijän kyky kontrolloida minäkuvaansa on silti rajallinen. Vähäisimmillään luonnollisilta, sattumanvaraisilta tai persoonallisilta vaikuttavilla "miimisen näytelmän" muuttujilla on sosiaalisuuden vuorovaikutukseen kytkeytyvä merkitysulottuvuus. Ne toimivat merkitsijoinä identiteetin kulttuurisesti säädellyissä havainnoissa. Lisäksi niillä on omakuvan genren konventioiden säätelemä merkitysulottuvuus. Esitystavoilla on jopa suurempi auktoriteetti kohteen määrittelyssä kuin tekijällä tai mallilla.<sup>328</sup>

Omakuva ei tässä mielessä ole edes "näyttelijänsä" läsnäolon välittömyyttä, vaan identiteetin diskursiivisten reunaehtojen "poissaolevan" säätelemä representaatio. Omakuva on visuaalinen teksti, jonka välityksellä ja jonka asettamin rajoituksin malli *kommuniko*i identiteettiä pikemmin kuin "dokumentoi" minuuden autenttisia tai muuttumattomia määreitä.<sup>329</sup>

Omakuva osoittautuu fiktioksi mikäli haemme totuutta mallista maalauksen kuvatilaa paikantuneesta esityksestä. Voimme kuitenkin tarkastella tämän *fiktio*n todellisuutta. Omakuva on "totta", osa maailmaa ja historiallinen dokumentti minuutta kom-

munikoivan eleen merkityksessä, *sosiaalisena aktina*. Muotokuva ilmentää mallinsa staattisiksi ymmärrettyjen ominaisuuksien sijaan ”poseeraamisen psykologiaa”, Berger Jr. toteaa.<sup>330</sup> Omakuvaa kehystää muotokuvan tavoin identiteetin jatkuvuustekijöiden ohella minuuden kommunikation liittyvän *tilanteen* vuorovaikutuksellinen dramatiikka. Vaikka ikoniisuus korostuukin erityisellä tavalla omakuvaan kuuluvassa näköisyyden vaatimuksessa, kuvan lajina – olemukseltaan teatterillisena – se on myös korostuneen indeksikaalinen. Omakuva on indeksi katsottavaksi asettumisen tilanteesta ja sen läpäisemästä tietoisuudesta, että teos on tarkoitettu julkisesti esitettäväksi. Kun seuraamme Derridan argumenttia, että itsen esittämisen akti on vastaanoton prospektin kyllästävä, omakuvan indeksikaalinen kausaalisuus on myös käänteinen; kuva on katsojan tuottama efekti.

Tarkastelen seuraavaksi omakuvaa teoksen muodostaman ja katsojalle osoitetun aktuaalisen *lausuman* ominaisuudessa, kommunikatiivisena aktina. Aluksi tarkastelen kuitenkin jälkistrukturalistista käsitystä siitä, kuinka identiteetti ymmärretään myös empiirisessä todellisuudessa esityksen varaan rakentuvaksi.

## Identiteetti esityksenä

Omakuva on identiteettiä tuottava *teko*. Se on *performatiivi*, joka rakentuu vuorovaikutuksessa kuvakulttuuriin ja genreen sekä sosiaalisesti säädeltyihin identiteetin määreisiin. Performatiivin käsitteen valossa identiteetti on kuitenkin esitys myös fyysisessä todellisuudessa. Ruumiin käytännöt ovat identiteetin sosiaaliseen repertuaariin kiinnittyvä esitys.

Performatiivi ja performatiivisuus ovat representaation kritiikin keskeisiä käsitteitä. Ne viittaavat todellisuuden konstruoituun luonteeseen, siihen, ettei luonnollisia tai olemuksellisia entiteettejä ole. Kohteet tuotetaan kielellisiä ja muita diskursiivisia käytäntöjä hyödyntävässä toiminnassa.

Performatiivin käsite juontaa brittiläisen John Austinin lingvistiin teoriaan. Austin kiinnitti huomiota sellaisiin kielellisen kommunikation aspekteihin, jotka Ferdinand de Saussure jätti vähemmälle huomiolle kieliteoriassaan. Oppositionaalisille eroille rakentuvan kielen systeemin (Saussuren *langue*) sijaan Austin tarkasteli kielen käyttöön (Saussuren *parole*) liittyviä kysymyksiä. Austinia kiinnosti se, kuinka kielen sopimuksenvaraiset merkitykset ovat dialogissa kielenulkoisen kontekstin kanssa.<sup>331</sup>

330 Berger, Jr. 1994, 93.

331 Austin luki kielen rakenteista riippumattomiin kontekstuaalisiin tekijöihin puhetapahtumassa mm. intention, puhetilanteen, viittaukset ja ennakko-oletukset. Ks. Savigny 1986; vrt. Carlson 2004, 95, 113. Ranskalainen Émile Benveniste, joka niin ikään laajensi Saussuren kielellistä ajattelua kohti lausumistapahtumien tutkimusta, tähdensi merkitystä luovana ekstralingvistisenä (lausumanulkoisena) kontekstina puhujan ja vastaanottajan vuorovaikutussuhdetta aktuaalisessa puhetilanteessa ja kiinnostui dynamiikasta, jolla kielen käytännöt rakentavat minuutta intersubjektiivisesti. Benveniste 1971, 195–246. Benvenisten ajatteluun palaan hieman tuonnempana.

- 332 Carlson 2004, 94. Luennot julkaistiin myöhemmin kirjana (Austin 1975).
- 333 Vihkitoimituksen kielellinen teko kuuluu performatiivien illokutionaarisuuteen alaluokkaan. Austin erotti toisistaan ”konstatiivit” (todeta) ja ”performatiivit” (toteuttaa, tehdä), mutta luokitteli myös kolme simultaanista aktia lausumien performatiivisuudesta: a) lokutionaarinen, b) illokutionaarinen ja c) perlokutionaarinen (ottaa huomioon sekä kielisysteemin että puhetilanteen); a) artikuloi ja yhdistää äänteitä sekä liittää yhteen syntaktisesti sanojen representoimia huomioita, b) lausuman lausuminen on teko c) lausumalla voi olla seurauksia tai vaikutuksia kuulijan tekoihin, ajatuksiin tai uskomuksiin. Savigny 1986, 227; Carlson 2004, 93–95. Austinin illokutionin määritelmästä myös Butler 1997, 3.
- 334 Derrida 2003, 274–300. Puhuja siteeraa lingvistiin konventioihin koodattua auktoriteettia, Butler muotoilee. Butler 1997, 51.
- 335 Toteuttaessaan lausumisen hetkellä lausumansa, illokutionaariset puheaktit ovat Austinin mukaan rituaalisia. Tästä seuraa Butlerin mukaan, rituaalin määritelmän mukaisesti se, että lausumalliset teot eivät ole ainutkertaisia tai autonomisia kuten Austin samalla antaa ymmärtää: ”As utterances they work to the extent that they are given in the form of a ritual, that is, repeated in time, and hence, maintain a sphere of operation that is not restricted to the moment of the utterance itself. The illocutionary speech act performs its deed *at the moment* of the utterance, and yet to the extent that the moment is ritualized, it is never merely a single moment.” Butler 1997, 3.
- 336 Mikäli performatiivi hetkellisesti onnistuuakin tuottamaan diskursiivisia efektejä, tämä ei johdu siitä, että jokin intentio hallitsee puheaktia, vaan ainoastaan koska kyseisen toiminnan kaukupohjana on edeltävä toiminta, jolloin se ”...accumulates the force of authority through the repetition or citation of a prior and authoritative set of practices.” Butler 1997, 51.

Performatiivin käsitteen Austin esitteli luentosarjassaan vuonna 1955.<sup>332</sup> Hän tarkoitti sillä lausumaa, joka oli asiantiloja tuottava tai muutettava teko. Se eroaa konstatiiviksi nimenomaisesti lausumasta, joka on asiantilan toteava väite. Vihkitoimituksessa lausuttu ”vihin teidät aviopariksi” on tyyppillinen performatiivi. Se on puheakti, joka ei vain totea jotakin, vaan välittömästi myös suorittaa teon. Lausuma muuttaa vihittävien sosiaalista ja juridista statusta.<sup>333</sup>

Taidehistorian ja visuaalisen kulttuurin tutkimuksen piirissä performatiivin käsite on tullut tunnetuksi filosofi Judith Butlerin ajattelun myötä. Hän on kehittänyt performatiivisuuden ajattelua jälkistrukturalistisessa viitekehyksessä ja soveltanut sitä erityisesti identiteetin ja sukupuolen reunaehtojen tarkasteluun. Butler laajensi performatiivin austinlaista määritelmää kattamaan myös ei-verbaaliset identiteettiä viestittävät teot. Samalla hän kritisoi Austinin ajattelua siitä, että se nojaa käsitykseen subjektin auktoriteetista sekä olettaa lausumistilanteet ja niiden vaikutukset ainutkertaisiksi. Performatiivisissa lausumissa varsinainen toimija on kielisysteemin kannatteleva diskurssi tai ruumiiseen paikantuvan identiteetin kannalta havaintoja jäsentävät diskurssit, ei lausumisaktin fyysisesti yksilöity suorittaja.

Jacques Derrida esitti Austinia kritisoivissa teksteissään jo 1970-luvulla, kuinka kielellisen teon operatiivisuus ei rakennu läsnäolon varaan, vaan jo ennen puheaktia tapahtuneen auktorisoinnin varaan. Laivan kastamisessa esimerkiksi on olennaista, että minä olen henkilö, jonka tehtäväksi kastaminen on annettu.<sup>334</sup> Lausumalla on tekona performatiivinen voima. Se ei kuitenkaan ole lausujan tahdon funktio. Performatiivinen lausuma toimii, koska sen muotoilu toistaa koodattua ja toistettavissa olevaa, ”iteratiivista” lausumaa. Toimiakseen sen on oltava ”sitaatti”, muutoin puheakti ei tule ymmärretyksi lainkaan, eikä se näin ollen voi myöskään olla operatiivinen. Puhujan intentio, tämän kyky hallita ”näyttämöä” kyseenalaistuu.<sup>335</sup>

Myös lausuman aktuaalinen konteksti ja fyysiset koordinaatit (kuten vihkitoimituksen paikka, läsnäolijoiden roolit ja käyttäytymiskoodit) on ”lainattu”. Ne tunnustetaan konventioiksi ja ne voivat edelleen tulla ”lainatuiksi”.<sup>336</sup> Austinilaisen performatiivin kriittisessä kehityksessä efektiivinen ei siis ole subjekti sen paremmin kuin käsillä olevan lausumistilanteen ainutkertainen luonne. Puheaktin auktoriteetti ja operatiivisuus perustuu toistettavuuteen, siihen, kuinka tunnistamme tilanteen aiempien kaltaisiksi.

Butlerin ajattelu liittyy, laajemmin kuin pelkääseen Austinin kuvailemiin puheaktien konkreettisiin ja rajattuihin tilanteisiin, subjektin autonomian kyseenalaistamiseen. Hänet tunnetaan erityisesti (sukupuolisen) identiteetin performatiivisen luonteen teoreetikona. Ruumiin käytännöt ovat performatiivisia ja niiden tuottama identiteetti yhtä lailla diskursiivisesti säädelty kuin verbaaliset lausumat.<sup>337</sup>

Identiteetin nähdään rakentuvan kielen käytössä sekä ruumiillisten tekojen ja eleiden varassa. Identiteetti on sosiaalinen esitys, eikä itseyyttä edes ole ilman esitystä.<sup>338</sup> Butler korostaa sitä, kuinka nämä esitykset, huolimatta siitä, että ne ovat ruumiillisesti partikulaarisia ja paikantuneita, eivät tavoita minää jonkin autenttisen singulaarisuuden mielessä. Identiteetin havainto edellyttää toistoa, identiteetti tuottuu ainoastaan ehdollistamalla minää edeltävälle ja tästä riippumattomille, identiteettejä jäsentäville sosiaalisille luokitteluille.<sup>339</sup> Kun identiteetti muodostuu kulttuurisesti tunnistettavien aktien sitaateista, yksilön toimijuus itsen määrittelyssä on kyseenalainen.<sup>340</sup>

Butlerin käsitys yksilön mahdollisuuksista määritellä, tuottaa tai purkaa identiteettiään näyttäytyy jossain määrin pessimistisenä. Hän on kuitenkin pohtinut myös ruumiillisten performatiivien subversiivista potentiaalia.<sup>341</sup> Kirjassaan *Excitable Speech* (1997) Butler viittaa paikantuneen ruumiin aktien ja käytäntöjen mahdollisuuksiin murtaa diskursiivisten rakenteiden ylläpitämiä stereotyyppisiä identiteettejä. Butler pohtii sitä, kuinka ruumis ja ruumiillisuus kietoutuvat identiteettiä viestiviin akteihin, niiden subversiiviseksi ylijäämäksi.<sup>342</sup> Ruumis tuo elävään puheeseen oman "painonsa" ja painotukset, jotka muovaavat kielen ilmi-merkityksiä.

Butlerin keskeinen argumentti on, että identiteettiä määrittelevä toimijuus kuuluu ruumiillisia käytäntöjä sääteleville immateriaalisille merkitysrakenteil-

**337** Myös ruumiin käytännöt ovat identiteetin sosiaaliseen repertuaariin, imaginaarisen "Toisen" havaintoihin kiinnittyvä esitys. Butler viittaa Pierre Bourdieun näkemykseen, jonka mukaan ruumiin eleet ovat sosiaalisten normien säätelemien konventioiden representaatioita, joiden representaatioluonne kuitenkin kätkeytyy. Butler 1997, 154–155. Butler käyttää tekstin käsitettä kattamaan kulttuurin merkitysrakenteet laajemmin kuin ainoastaan verbaalisen alueen, silloinkin kun hän viittaa Austinin puheaktin käsitteeseen, joka alun perin rajautui verbaalisen kielen käytäntöihin. Kulttuurinen katse säätelee visuaalisten havaintojen merkityksellistymistä, vaikei visuaalisuus suoraan palaudukaan verbaaliseen kieleen: "...there is a performativity to the gaze that is not simply the transposition of a textual model on to a visual one...". Butler 1999, 169. Performatiiveissa ei siis ole kyse vain kirjaimellisesta puhumisesta, vaan ruumiista "tekstinä", koosteena ominaisuuksia, kuten ihonväri, sukupuoli tai moninaiset eleet, joista identiteettiä luetaan.

**338** Tekojen ja sanojen varassa tuottuvina identiteetit eivät ole luonnollisesti annettuja. Teoksessaan *Gender Trouble* vuodelta 1990 Butler katsoi, että sukupuoli on kategoria, joka rakentuu esityksessä. Sukupuolta ei tee subjekti, jonka voitaisiin sanoa olevan olemassa ennen tekoa. Identiteetti rakentuu sukupuolta viestittävien tekojen kautta. Tekoja Butler ei kuitenkaan pidä yksittäisinä tapahtumina, vaan jonkin kaavan ritualisoituneena toistona. Butler 1990; ks. myös Vänskä 2006, 34–40; Carlson 2004, 114–117.

**339** "One 'exists' not only by virtue of being recognized, but, in a prior sense, by being *recognizable*". Butler 1997, 5.

**340** Näkemys identiteetin toisenvaraisuudesta sisältyy myös *ruumiinkuvan* käsitteeseen, jonka valossa palaan tähän problematiikkaan luvussa 6.

**341** *Gender Trouble* -tutkimus (1990) ei jätä subjektille juurikaan liikkumavaraa identiteetin määrittelyssä. *Bodies that Matter* -kirjassa (1993) Butler sen sijaan pohtii sukupuolen muuttamisen ja muokkaamisen mahdollisuuksia sukupuolen esittämisessä. Derridan Austin-kriittisten tekstien (Derrida 2003, 274–300) pohjalta Butler kehittää performatiivisten lausumien sitaattiluonteen ajattelua. Yhtäältä identiteettiä viestivät teot eivät koskaan ole täysin ainutkertaisia, vain itsensä varassa tuottavia, vaan ne tunnistetaan ja niitä luetaan edeltävien ja olemassa olevien identiteettiä viestittävien tekojen "kieliopin" nojalla, "sitaatteina" vastaavan kaltaisista akteista. Toisaalta ne eivät koskaan täydesti toista siteeraamaansa, vaan asettueensa uuteen kontekstiin, jää tilaa merkitysrakenteiden haastamiselle. *Excitable Speech* -teoksessa (1997) performatiivisuus on Butlerille uusiutuva akti vailla selkeää alkuperää tai päämäärää. Näin mitään "alkuperäistä" kontekstia ei ole. Jokainen uusi konteksti vaikuttaa myös "tekstin" sisältöön. Butler 1997, 40, 155. Ks. myös Carlson 115–117.

**342** Butler 1997, 147, 155.

343 "The speech act, however, is performed bodily, and though it does not instate the absolute or immediate presence of the body, the simultaneity of the production and the delivery of the expression communicates not merely what is said, but the bearing of the body as the rhetorical instrument of expression... the excess in speech that must be read along with, and often against, the propositional content of what is said." Butler 1997, 152. Vaikka Butlerin keskeinen argumentti onkin, että identiteettiä määrittävä toimijuus on ruumiillisia käytäntöjä säätelevissä immateriaalisissa merkitysrakenteissa, hän myöntää toisaalta, että ruumis on puheessa läsnä tavalla, jota se ei ole kirjoituksessa.

344 Butleria on tästä huolimatta kritisoitu siitä, ettei hän näe ennalta arvaamattoman ja tulemisen mahdollisuutta. Subjektin liikkumavara tarkoittaa erilaisten vaihtoehtojen, mutta ennalta olemassa olevien asemien omaksumista. Mikko Tuhkanen katsoo Butlerin vähättelevän Lacanin reaalisen, eli symboloimattoman ulottuvuuden merkitystä. Tuhkanen huomauttaa, ettei Butler luovu performatiivisuuden strategisesta "tuottavasta" potentiaalista. Tuhkanen 2005, 12. Tätä on pidetty yleisemminkin Butlerin ajattelun ongelmana. Sitä on luonnehdittu "strategiseksi essentialismiksi", jossa lähdetään oletuksesta, että subjekti aina asemoituu – tilapäisestikin – johonkin määrättyyn representaatioon. Carlson 2004, 272. Butlerin ajattelu jättää toisaalta tulkintavaraa. Soili Petäjäniemi esimerkiksi katsoo Butlerin näkemyksessä korostuvan ruumiin muodostama vastus diskurssille. Elävä ruumis "asettaa vaateita kielelle" pikemmin kuin päinvastoin. Petäjäniemi 1997, 265.

345 Muotokuvan laji pikemmin kuin kohteen erityinen, persoonakohtainen konteksti tai eletty todellisuus muodostaa sen siteeratun "poissaolevan" tekstin, jonka nojalla kohteen identiteettiä luetaan. Ajatus muoto- ja omakuvan kohteen identiteetin diskursiivisista reunaehdoista ei ole vieras tutkijoille, jotka ovat tarkastelleet näitä genrejä teoreettisesti ennemmin kuin yksittäistapauksina. Ks. esim. Palin 1993 ja 2007; Berger, Jr. 1994; Bond & Woodall 2005; Calabrese 2006; Kuusamo 2010. Muotokuvan tekeminen on tosiasiaa jo itsessään performatiivista kohteen tekemistä "muotokuvan arvoiseksi". Teoksen toteuttaminen muodostaa itsessään performatiivisen aktin, joka muokkaa kohteen sosiaalista statusta kulttuurissa, jossa kenestä tahansa ei tehdä muotokuvaa. Vrt. Palin 1993, 16–20. Sähköinen visuaalisuus, kuvien ottamisen ja levittämisen helppous on sittemmin muuttanut tilannetta. Berger Jr:n muotoilu esitetyn poseerauksen tilanteen ei-autenttisesta toisteisuudesta (huolimatta hetkellisyysvaikutelmasta) muotokuvassa noudattaa Butlerin ajatusta ainutkertaisiksi ajateltujen merkitystä tuottavien aktien sitaattiluonteesta. Berger kirjoittaa "For what it [the portrait] indexes is a *normative* act of portrayal rather than the normal or actual process we imagine." Berger, Jr. 1994, 99.

le, että puheaktin preesensiä kehystää subjektia edeltävien merkitysrakenteiden imperfekti. Hän myöntää kuitenkin, että ruumis on puheessa läsnä tavalla, jota se ei ole kirjoituksessa. Butler kirjoittaa: "...puheakti suoritetaan ruumiillisesti, ja huolimatta siitä ettei se tuota ruumiin absoluuttista tai välitöntä läsnäoloa, ilmaisun tuottamisen ja välittämisen simultaanisuudessa kommunikoiutu sanotun lisäksi ilmaisua suuntaavan ruumiin retorinen instrumentaalisuus". Puhetta kantava ruumis tuottaa sanotun propositionaaliseen sisältöön "puheen ylijäämää", joka voi asettua sisältöä vastaan.<sup>343</sup>

Yksilön "operatiivisuutta" säätelee diskursiivisten rakenteiden "poissaoleva". Silti myös käsillä oleva, yksilöity ruumis ja yksilöity tilanne muovaa merkityksiä. Puhuttu kieli on elävän ruumiin aktualisoima. Ruumis on se "konteksti", joka tuottaa tekstiin subversiivista ylijäämää. Butler päätyy näkemään puhuvan ruumiin "itse-eron" mahdollisuuden, missä avautuu mahdollisuus nähdä puheaktien singulaarinen tahtumaluonne ja elävän ruumiin toimijuus.<sup>344</sup>

## Lausuma ja lausumisen hetki: omakuva representaation presentaationa

Performatiivinen kulttuurikritiikki avaa mahdollisuuden dekonstruoida muiden visuaalisten representaatioiden tavoin myös omakuvaan liitettyjä oletuksia luonnollisista identiteeteistä sekä autenttisen minän tavoittamisen mahdollisuudesta. Performatiivinen ajattelu on osa taidehistorian tutkimuksen jälkistrukturalistista murrosta. Muotokuvan kannalta se merkitsee sen ymmärtämistä, että muotokuva tuottaa kohteensa pikemmin kuin päinvastoin.<sup>345</sup>

Jos identiteetti on perustaton, eikä sitä ole ilman esitystä, henkilön kuvan ja henkilöstä empiirisessä maailmassa tehtyjen havaintojen välillä ei ole periaatteellista eroa. Omakuva tuottaa itseyyttä kuvallisten konventioiden varassa, "siteeraamalla".

Visuaalisuus ja sen asettamat rajoitteet yhdistävät muotokuvaa ja ruumiin havaintoon sidottua identiteettiä. Jos ero näkyvän ruumiin ja sen kuvan välillä on vain suhteellinen,

merkitsee se myös sitä, että kuva on performatiivisesti operatiivinen. Kuvalliset ruumiin esitykset ovat performatiivisen teorian valossa ”eläviä” siinä, kuinka ne osana visuaalista kulttuuria muovaavat ruumista. Visuaalisina lausumina niillä on performatiivinen voima muokata identiteetin näkyvää ulottuvuutta ja säädellä havaintojamme identiteetistä. Ruumiin representaatiot tuottavat tai vahvistavat kulttuurisesti ideaalisia ja epäideaalisia ruumiinkuvan malleja tavoiteltavaksi tai torjuttaviksi.<sup>346</sup>

Kuvat kykenevät myös purkamaan kategorioita, jotka säätelevät identiteettiä. Taideteoksen ja omakuvan tarkastelu performatiivina, aktina, joka operoi diskursiivisten reunaehtojen piirissä, mutta ei toisaalta ole sidottu mihinkään todellisuuden tai kohteen annettuun olemukseen, on sen toimijuuden mahdollisuuden havainto. Korostaessaan todellisuuden merkitseviin tekoihin perustuvaa luonnetta staattisen annettuuden sijaan, performatiivinen kulttuurikritiikki avaakin osaltaan reitin tarkastella kuvan subversiivista potentiaalia. Performatiivisuuden viitekehys merkitsee näin ajatellen myös sensitiivisyyttä sille, että taide ”ajattelee”, eli toimii itse kulttuurisen ajattelun kehyksenä, ”teoreettisena objektina”.<sup>347</sup>

Erityisesti muoto- ja omakuvan perinteisten muotojen kohdalla performatiivisuuden teoria on enimmäkseen palvellut lajiin liittyvien aiempien oletusten illusorisuuden osoittamis-<sup>348</sup> ta. Vähemmälle huomiolle on jäänyt muoto- tai omakuvan mahdollisuus purkaa itsestään käsin näitä oletuksia sekä murtaa vallitsevia identiteetin ääriviivoja. Tietoinen leikkittely subjektikäsityksillä ja muotokuvan perinteisten rajojen koettelu on ollut nykytaiteelle ominaista ja ilmeistä.<sup>349</sup> ”Tietoisuus” identiteetin performatiivisista reunaehdoista ei kuitenkaan rajaudu vain modernismin jälkeisiin muotokuvan käytäntöihin.<sup>350</sup> Juuri omakuvaa voi muotokuvan alalajina pitää historiallisista muut-  
tujista ja periodista riippumatta kuvan läpinäkyvyyden oletuk-  
sen dekonstruktiona ja identiteetin esitysluonteesta tietoisena  
genrenä.

Kun omakuva ymmärretään kommunikatiivisena aktina pikemmin kuin biografisen narratiivin instanssina tai minuuden jatkumoa tiivistävänä ja universaalisti pätevänä rep-

**346** Kuvat osallistuvat sukupuoli- ja seksuaalisuuskategorioiden tuottamiseen, muokkaamiseen, uusintamiseen ja kritiikkiin, kuten Annamari Vänskä tiivistää. Vänskä 2006, 40–41.

**347** Vrt. van Alphen 2005, xiii, xvi. Kielellisen käänteen jälkeisten kuvallisen tai tilallisen käänteen rinnalla puhutaan performatiivisesta käänteestä. Näitä kolmea jälkimmäistä yhdistää ajatus, että kuva ei ole merkityksiltään kielelle alistainen tai yleensä kielen tavoin merkityksiä rakentava, vaan aktiivisessa dialogissa verbaaliin ja muihin merkitysrakenteisiin.

**348** Läsäolon metafysiikkaa omakuvan kaukupohjana purkaa jo aiemmin mainittujen kriittisten kirjoittajien ohella esimerkiksi T.J. Clark, joka puhuu lajiin liitetystä ”itseriittisyyden fiktiosta”. Clark 2005, 65.

**349** Ernst van Alphen korostaa nykytaiteen muotokuvallisten käytäntöjen kriittistä luonnetta subjektin autonomiaa ja sitä luonnollistavien representaatioiden purkajana. Van Alphen katsoo, että vasta nykytaiteen myötä muotokuvan painopiste on siirtynyt ikonista indeksiin. Van Alphen 2005, 40. Vrt. Nyberg 2015.

**350** Performatiivisuus ymmärretään taidehistorian piirissä toisinaan vain tiettyjä kuvataiteen historiallisia käytäntöjä luonnehtivana ominaisuutena. Se liitetään nykytaiteeseen ja modernismin murrokseen 1960-luvulle tultaessa, jolloin katsojan ja kontekstin rooli alkoi korostua. Taide tulee ”tietoiseksi” niistä teosobjektin ja taiteilijan tavoitteet ylittävistä teki-  
jöistä, jotka vaikuttavat merkityksenantoon.

resentaationa, ikään kuin ”faktoja” kommunikoivana, se ei ole ainoastaan sosiaalinen dokumentti, vaan potentiaalisesti myös sosiaalinen toimija, kuten jäljempänä esitän.

Muoto- ja omakuvalle on yhteistä yksilön näkyvän ruumiin esittäminen. Molempia koskevat myös ne visuaaliset sekä esityskäytäntöjen reunaehdot, jotka säätelevät identiteetin ilmaisua. Omakuva eroaa muotokuvasta kuitenkin esitysdynamiikaltaan – tavalla, joka itsessään ilmaisee tietoisuutta identiteetin performatiivisesta luonteesta. Omakuva voidaan nähdä jopa subjektin performatiivisen ehdollistuneisuuden ”performanssina”. Tätä selventääkseni palaan performatiivisten lausumien ”muodollisiin” piirteisiin, kriteereihin, jotka erottavat ne konstatiivisista lausumista. Austinin sijaan tarkastelen kielellisiä akteja nyt kuitenkin Émile Benvenisten teorian viitekehyksessä.

Pelkistyneimmillään omakuva esittää tai implikoi peilistä itseään tarkastelevan ja kuvaansa kankaalle maalaavan tekijän toimintaa.<sup>351</sup> Omakuvan subjekti osoittaa itseään käsiällä olevaa representaatiota tuottavan *teon* aktualisuudessa. Omakuva avaa luonteensa esityksenä ja visuaalisena tekstinä, joka rakentaa identiteetin havaintoa maalauksen keinoin. Lajin erityinen piirre on tapa, jolla se paljastaa oman diskursiivisen konstruktioaluonteensa. Frontaali tai kuvatason suuntainen poseeraus on peiliin luodun katseen (tai peilille suoritettun miinikan) ja metonymisesti myös kuvaa työstävän toiminnan indeksiksi. Omakuva paljastaa kuvan lausuman tuottaneeksi diskursiiviseksi teoksi, kuten Omar Calabrese määrittelee.<sup>352</sup>

Omakuvan minä osoittaa itseään visuaalisen lausumisen aktin rajaamassa todellisuudessa, itsen representaatiota muodostavan *teon* tilanteessa. Kuva kohdistaa huomion referentin yksilöllisyyden ohella yksilöityyn identiteettiä *muodostavaan* toimintaan – lausumisen tapahtumaan. Toisin ilmaisten, kun omakuva viittaa oman rakentumisensa tilanteeseen, se murtaa lähtökohtaisesti oletuksen kuvan tarjoaman visuaalisen havainnon välittömyydestä tai sen luonnollisuudesta. Se kohdistaa huomion havaintoa konstruoivan maalauksen ”puheen”, eli kommunikatiivisen *aktin* todellisuuteen.

351 Omakuva on heterogeeninen laji, jossa on lukuisia muuttujia. Tässä yhteydessä ei ole tarkoitus tarkastella omakuvan historiaa tai typologiaa sinänsä, vaan rajata esiin se omakuvan alue ja esitysdynamiikka, jota Schjerfbeckin omakuvat lähtökohdaisesti edustavat. Tuon kuitenkin esiin tekstin kuluessa ja erityisesti seuraavissa, Schjerfbeckin omakuvien erityiskysymyksiin yksityiskohtaisemmin paneutuissa luvuissa, genren historiallisia ja teoreettisia näkökulmia sekä muita omakuvien merkityksiin vaikuttavia muuttujia.

352 Calabrese 2006, 72. Kaikki tekijää esittävät muotokuvat eivät ilmaise havainnoinnin ja maalaamisen tilanteen aktualisuutta. Tietäessämme tai olettaessamme että kyseessä on omakuva, ajattelemmekin kuitenkin valmiin maalauksen tavalla tai toisella kytkeytyvän indeksisesti kuvaa konstruoivaan toimintaan. Tekemistä indikoiva omakuva on lajin kannalta paradigmaattinen, Calabrese esittää. Calabrese 2006, 125–159.



Omakuvan visuaalisen semiosiksen kielellinen vastine on käsillä olevan puheen ilmiö. Sen aikamuoto on imperfektin sijaan preesens. Omakuva on deiktinen lausuma muotoa ”tämä on minä”, Calabrese tiivistää.<sup>353</sup> Calabrese viittaa Benvenisten lingvistiseen teoriaan. Kuten Austin, Benveniste tutki kielen käytön tilanteita ja korosti kielellisten aktien tuottavaa luonnetta. Austinin ongelmalliseksi muodostuneiden oletusten sijaan Benveniste tähdensi alun alkaen kuitenkin sitä, ettei subjekti ole näiden kielellisten tekojen varsinainen toimija. Benvenisteä kiinnosti puheakteissa ylipäänsä se, kuinka yksilö ja kielen käyttö ovat keskinäisessä vuorovaikutuksessa. Hän pohti sitä, kuinka subjekti artikuloituu kielessä.<sup>354</sup>

Benveniste kiinnitti huomiota kielen systeemiselle, ”intralingvistiselle” merkityksenmuodostukselle ulkoisen, ”ekstralingvistisen” ulottuvuuden rooliin semiosiksessa. Merkityksiä säätelee lausumisaktien singulaarisesti paikantunut konteksti. Sellaiset aktuaalisen lausumistilanteen spatiotemporaalisia suhteita ilmaisevat kielen deiktiset elementit, kuten demonstratiivipronominit ”tämä”, ”tässä” tai ”nyt”, kiinnostivat Benvenisteä. Erityisesti hän tarkasteli 1. persoonan minä-muotoisia lausumia. Persoonapronomini ”minä”, Benveniste huomauttaa, on tyhjä merkitsijä, jolla ei useimpien muiden kielen merkitsijöiden, kuten esimerkiksi ”puu”, tavoin ole staattista ideasisältöä: ”Ei ole olemassa käsitettä ’minä’, joka sisältäisi kaikki *minät*, jotka lausutaan jokaisella hetkellä ja kaikkien puhujien suulla, siinä mielessä kuin on olemassa käsite ’puu’, johon kaikki yksittäiset *puun* käyttötilanteet viittaavat”.<sup>355</sup>

Subjekti artikuloituu yhä uudelleen jokaisessa kielen käytön tilanteessa eli lausumisen hetkellä. Puhuja ei kuitenkaan määriy omaehtoisesti, vaan kielen ja lausumistilanteen ehdoilla. Puhuva minä määrittäy kielen ja sen yhteisöllisesti määräytyneiden merkitysten puhutteleman vastaanottajan eli ”sinän” peilautumana: ”...on kirjaimellisesti totta, että subjektiuden perusta on kielen käytössä. Jos sitä oikeasti ajattelee, ymmärtää ettei subjektin identiteetille ole muuta objektiivista todistetta kuin se, jonka tämä itse näin antaa itsestään”.<sup>356</sup>

Puheen tapahtumassa voidaan erottaa toisistaan kaksi eri tavoin määrittyvää subjektia: puhuva subjekti tai ”referentti” ja ”puhuttu subjekti”. Ensin mainittu on diskurssiin osallistuva yksilö, verbaalisissa tapahtumissa puhuja tai kirjoittaja. Toinen subjekti on se diskursiivinen elementti, johon tämä puhuva yksilö samastuu ja jossa se ”löytää” subjektiutensa. Kielessä

**353** Calabrese 2006, 30. Lausumat ovat deiktisiä silloin kun niiden merkitys suhteutuu lausumisen tilanteeseen, sen aikaan ja paikkaan. Kuvan kannalta deiktisiä ovat ne elementit, joilla ei ole viittauskohdetta, vaan ne merkitsevät ainoastaan suhteessa lausuman esittävään henkilöön, paikkaan ja lausumisen hetkeen. Elemaalauksen työstöjälki esimerkiksi korostaa käden inskriptiivista roolia ja kytkeytyy maalausprosessiin itseensä. Ks. Bal 1999, 98n21, 177. Calabrese toteaa visuaalisten lausumien deiktisyydestä (maalauksista ja omakuvista): ”From a visual standpoint, all features that put the production of the work (and its glance toward the world, which is the matrix for the work itself) in contact with its reception (namely the glance of the direct user of the text) are markers of enunciation: glances directed to the viewing point, gestures of indication, the twisting of the body toward the outside world, etc. But the technical devices that manifest the existence of the painting as painting are also markers of enunciation. These include references to the flatness of the surface in contrast to the presumed breaking through of the scene, references to the frame that encloses and circumscribes the pictorial space, references to the external space through projection and trompe-l’oeil, and so on”. Calabrese 2006, 72–74.

**354** Benveniste 1971, 195–246.

**355** ”There is no concept ’I’ that incorporates all the *I*’s that are uttered at every moment in the mouths of all speakers, in the sense that there is a concept ’tree’ to which all the individual uses of *tree* refer.” Benveniste 1971, 226.

**356** ”And so it is literally true that the basis of subjectivity is in the exercise of language. If one really thinks about it, one will see that there is no other objective testimony to the identity of the subject except that which he himself thus gives about himself.” Benveniste 1971, 226.

357 Benveniste 1971, 223–230. Vrt. Silverman 1984, 45–6.

358 Jokainen minä-muotoinen lausuma on jo välittömästi sinä-muotoinen; osa kuulijan, vastaanottajan maailmaa, ja tämän havaintoja strukturoivia kulttuurisia rakenteita. Benveniste kirjoittaa tästä kumpuavasta runoilijan dilemmasta: "...Rimbaud's 'je est un autre [I is another]' represents the typical expression of what is properly mental 'alienation', in which the 'I' is dispossessed of its constitutive identity." Benveniste 1971, 199.

359 "...a subject acts in one direction, and the action returns to that subject as object, in a specular relationship..." Calabrese 2006, 30.

360 "The 'I' is represented as presenting itself in the sign that represents it. The Portrait is the very figure of the presentation of representation, a fortiori when the portrait is a self-portrait." Marin 2001, 362–3.

361 Osoittaessaan *maalausta* pikemmin kuin referenttiä alkuperänä, se purkaa van Alphenin muotokuvan perinteisiin käytäntöihin liittämän oletuksen läpinäkyvyydestä, "merkitsijän ja merkityn yhteydestä". Alphen 2005, 21–47.

kyseinen diskursiivinen elementti on pronomini "minä".<sup>357</sup> Puhuva minä kiertyy puhutuksi minäksi, puhujan persoonasta erkaantuvaksi, kielellisen lausuman tuottamaksi "sinäksi".<sup>358</sup>

Puhe konstruoi puhuvan subjektin välittömästi puhutuksi subjektiksi, eli diskursiivisen tapahtuman tuotteeksi. Omakuva rinnastuu esitysmuotona Benvenisten lausumisen instanssiin. Tekemisen ja tuotteen simultaanisuus omakuvassa on visuaalinen vastine refleksiiviverbille. Omakuva rakentuu spekulariselle suhteelle, jossa subjektin toiminta palautuu subjektille objektina, Calabrese määrittelee.<sup>359</sup> Maalaavan subjektin minuus ommeltuu visuaalisen lausumisen aktiin ja tulee peilin hetkellisen heijastuksen sekä maalauksen artefaktin kiinnittämäksi; maalatuksi subjektiksi, "sinäksi", kohteeksi itselleen.

Benvenisten verbaalisen kielen termein muotoilema käsitys subjektin diskursiivisista reunaehdoista ja identiteetin performatiivisesta luonteesta on omakuvan esitysrakenteen vihjaama subjektikäsitys. Paljastaessaan kuvan diskursiivisen teon tuotteeksi, omakuva horjuttaa itsestään käsin, esitysmuotona, autonomisen subjektin oletusta. Indeksinä peilin palauttamasta katseesta ja kuvaa konstruoivasta toiminnasta se osoittaa teoksen artefaktiin sidottua performatiivista aktia – *tätä maalausta* – identiteetin alkuperänä, ei päinvastoin.

Omakuva ei ole performatiivinen ainoastaan teoreettisesti tarkastellen, siten kuin mikä tahansa muotokuva on ajateltavissa kohdettaan konstruotuvaksi, pikemmin merkitsijöistä kuin minuuden ominaisuuksista koostuvaksi. Omakuva on *rakenteeltaan* performatiivinen. Vaikka se ei eroa muotokuvasta identiteetin esittämisen diskursiivisten reunaehtojen yleisellä tasolla, omakuvan visuaalisesti artikuloitu suhde näihin ehtoihin on muotokuvasta poikkeava. Omakuva *ilmaisee* kuvan keinoin näitä ehtoja. Samalla omakuva artikuloi toisenlaista subjektikäsitystä kuin mikä tahansa muotokuva.

Tekijä osoittaa itseään lausumisen ajallisen instanssin rajaamana ja näyttäytyy lausuman hetkellisen konstruktion väliaikaisena tuotteena. Subjektia määrittelee kommunikaation *tilanne*. Omakuva on näin ymmärrettyä subjektin epäjatkuvuuden ilmaisu pikemmin kuin esittämisen tilanteesta riippumattoman minuuden representaatio. Louis Marinin mukaan omakuva on malliesimerkki representaation konstruoivaa kehystä osoittavasta kuvasta, "representaation presentaatio".<sup>360</sup> Identiteetin performatiivisuus on omakuvan "metatason" viesti. Omakuva on jo lähtökohdaisesti kuvan läpinäkyvyyttä purkava, itsekriittinen kuvan laji.<sup>361</sup>

Korostaessaan esittämisen eli minuutta kommunikoivan aktin ajan ja paikan rajaamaa aktualisuutta, omakuva avautuu aivan toisella tavalla vastaanottajan "sinän" varaisille havainnoille kuin muotokuva. Se, mitä katsoja näkee tapahtuu ikään kuin nyt, menneen ikuisessa preesensissä.<sup>362</sup> Omakuva on itsen näyttämöllepano pikemmin kuin sulkeuman muodostava minuuden representaatio. "Maalaava subjekti" osoittaa maalaamisen toimintaa ja sen tulosta katsojalle tarjoutuvien identiteetin havaintojen "alkuperänä" ja "saattaa vastaanoton ja tuottamisen keskinäiseen kontaktiin", kuten Calabrese muotoilee.<sup>363</sup>

Omakuvan performatiivista erityisluonnetta ja sen katsojasuhdetta, tapaa, jolla se "osallistaa" katsojansa, korostaa se, kuinka lajille ominainen esitysdynamiikka eroaa narratiivisesta esitystavasta, joka on muotokuvan ominaisuus. Émile Benvenisten vastinpari aktuaalisen puheen tai lausumallista aktiaan osoittavan tekstin kategorialle on kerronta, *histoire* (history). Kerronta viittaa lausumistapah-tumaan nähden menneeseen, toisaalle sijoittuvaan sekä 3. persoonamuodon "häntä" koskevaan tapahtumaan tai ilmiöön.<sup>364</sup> Maalauksen kannalta Benvenisten tarkoittama narratiivisuus, "historiallinen lausuma" merkitsee sitä, että esitetyt tapahtumat korostuvat esittämisen tapahtuman kustannuksella. Ne saavat konstatiivisen väitteen tavoin jo tapahtuneen historiallisen faktan statuksen.<sup>365</sup>

Visuaalinen *histoire* myös "kätkee" lausumisen position ja näin kohteensa luonteen diskursiivisena konstruktiona.<sup>366</sup> Kohde näyttäytyy kuvan välittämänä, ei sen tuottamana. Muotokuva häivyttää performatiivisen aktin indikaatiot. Lausumispositio, käsillä olevan kuvan "tehtyys" rajautuu muotokuvassa katsojan havaintojen ulkopuolelle. Omakuva eroaa juuri tässä suhteessa muotokuvasta.<sup>367</sup> Omakuvan muodostama visuaalinen lausuma palautuu reflektiivisesti lausumisen instanssiin itseensä, tekijän hahmoon (puhujaan) ja toimintaan (puheen aktiin).

Vaikka omakuvan paradigmana voikin pitää tapaa, jolla se paljastaa oman lausumallisen aktiviteettinsa, kaik-

**362** Omakuvan äärellä katsojan osallisuus kuvan semiosik-sessa korostuu. Kuusamo pohtii, että omakuvan erityi-nen läsnäolon vaikutelma perustuu juuri sen tapaan asettaa katsoja hyvin aktiiviseen rooliin; "katsomme samaan kuvaan kuin tekijäkin on katsonut nähdäkseen itsensä...". Kuusamo 2010, 109. Kuvatazon suuntainen poseeraus, joka omakuvassa ilmaisee maalauksen pei-linvaraisuutta on myös tekijän katse kuvatilasta katsojan tilaan ja toisen katseelle antautumista. Calabrese kirjoit-taa katsojan konfrontoivasta poseerauksesta: "This... relates to the coexistence of two terms, one of which, the observer, is extra-textual [kuvanulkoinen], inscribed in the text through the posture of the observed. In other words, we have someone who is facing out and some-one who is being faced – two figures, referred to by the pose itself. The profile, in contrast, does not require our presence as viewers. The profile offers itself up to the glance, but not necessarily our own." Calabrese 2006, 130.

**363** Calabrese 2006, 72.

**364** Benvenisten *histoire* ei viittaa tässä kontekstissa ker-rontaan niinkään toisiaan seuraavien tapahtumien tai toiminnan narraationa. Se määrittelee kertojan, kuulijan (tai lukijan) ja kohteen välisiä spatiotemporaaalisia relaa-tioita. Benveniste kirjoittaa: "The *historical* utterance, today reserved to the written language, characterizes the narration of past events... Events that took place at a certain moment of time are presented without any intervention of the speaker in narration. In order for them to be recorded as having occurred, these events must belong to the past". Historiallista lausumaa luon-nehtii kolmannen persoonan pronominin käyttö, "The historian will never say *je* or *tu* or *maintenant*, because he will never make use of the formal apparatus of dis-course, which resides primarily in the relationship of the persons *je* : *tu*. Hence we shall find only the forms of the 'third person' in a historical narrative strictly followed." Benveniste 1971, 206–207. *Histoire* rinnastuu Austinin konstatiivin kielelliseen kategoriaan siinä merkitykses-sä, että se toteaa tai esittää väitteen menneistä tapah-tumista, jotka eivät koske puhujan tai kuulijoiden nyky-hetkeä tai käsillä olevaa tilannetta.

**365** Maalaustaiteessa kerronnallinen esitysmuoto korostuu silloin kun maalaus ohjaa huomion esittämisen kohtee-seen esittämisen itsensä sijaan ja korostaa näin kuvapin-nan läpinäkyvyyttä, kun maalaus "kätkee" tehtyytensä eli diskursiivisen luonteensa. Ks. Calabrese 2006, 72.

**366** Kielen kannalta deiksis määrittelee 1. persoonan kerron-taa, jossa "puhujaa" on kuuluva. 3. persoonan kerronnas-sa tämä on näkymätön tai kuulumaton. Jälkimmäinen esitysmuoto ohjaa kaiken huomion sisältöön. Ks. tästä myös Bal 1999, 176–177.

**367** Calabrese 2006, 125–159, passim.

- 368** Cranston 2000, 98–126. Monesti taiteilija myös esittää itsensä jonkin rajatun elämäntilanteen näkökulmasta. Esimerkiksi Albrecht Dürer esiintyy sairaana omakuvassaan vuodelta 1507. Kuvan biografinen narratiivisuus korostuu. Se määrittelee tekijäänsä elämäntilanteen, ei esittämisen tilanteen rajaamana. Ks. Calabrese 2006, 317. Jälkimmäinen ilmaisee Nancyn tekemän erottelun mukaan ”referentiaalista identiteettiä” erotuksena kuva asettamasta identiteetistä. Nancy 2006, 223–224.
- 369** Profilimuoto, jonka voi nähdä tiivistävän esittämisen ja esitetyn välisen katkoksen ja etäännytyksen, implikoi jo 1500-luvun omakuviissa frontaaliin, peiliin ja katsojaan visuaalista kontaktia hakevaan poseeraukseen nähdessä toisenlaista subjektiutta. Minuus määritetty mielen ja muistin ulottuvuudessa, ei katsojan kanssa jaetun visuaalisen maailman koordinaatein. Cranston 2000, 12–13; Cranston 2010, 72. Profili signifioi muistia ja viittaa menneeseen; katsoja on kolmannen persoonan ”häntä” koskevan kerronnan lukija, ei minältä sinälle kulkevan vuoropuhelun osapuoli. Ks. Calabrese 2006, 126–133.
- 370** Myös aiheensa puolesta omakuva painottaa tällöin ei-korporeaalaisia, ei-paikantuneita identiteetin piirteitä. Käsityölläisyyden sijaan se alleviivaa tekijän identiteettiä kirjallisesti orientoituneena intellektuellina sekä maalaustaiteen älyllistä luonnetta, mikä sinänsä on oireellista renessanssin taiteilijäkäsityksen kannalta. Ks. Calabrese 2006, 190–198.

ki tekijää itseään esittävät muotokuvat eivät rakennu näin. Narratiivista, 3. persoonan esitysmuotoa noudattavat ne aivan yleiset omakuvan käytännöt, joissa on kyse esittämisen toiminnasta erillisen tilanteen representaatiosta. Omakuvan tarjoama havainto ei esimerkiksi implikoidu peilinvaraiseksi; mallin katse ei ole kuvatason suuntainen ja näin peiliin luodun katseen indeksi. Myös esimerkiksi mallin käsien esittäminen passiivisina tai muussa kuin maalaamisen toimessa on omakuvan piirre, joka häivyttää kuvan performatiivisen rakentuneisuuden. Jodi Cranston nimittää ”non-autografiseksi” omakuvia, jotka kätkevät indikaatiot kuvan tekemisestä ja näyttävät muotokuvan tavoin jonkun toisen kuin kuvassa esiintyvän henkilön maalaamilta. Omakuvan minä esittää itsensä tällöin ”hänen” asemassa, ajallisesti menneen horisontissa.<sup>368</sup>

Kun havainnoinnin ja sen kirjaamisen prosessi ei ole yhtä katsojalle avautuvan representaation kanssa, omakuva on rakenteeltaan mnemoninen, Calabrese luonnehtii. Se on muistin rakentama ja valikoiva (re)konstruktio, jossa tekijä biografisen narratiivin tavoin kertoo itsestään kolmannessa persoonassa; itsestään ”hänenä”, jota esitetty koskee. Omakuvan aikamuoto on tällöin kerrotun tilanteen mennyt.<sup>369</sup> Se on mentaalisesti suodattunut representaatio, ei autografisen omakuvan tavoin identiteettiä tuottavaan toimintaan solmiutunut. Erityisesti renessanssin ajalla tekijä kuvasi toisinaan itsensä maalaamisen sijaan lukemassa. Omakuva on tällöin identiteetin etäännytetty representaatio, lausuma pikemmin kuin maalauksen lausumisinstanssiin paikantunut presentaatio.<sup>370</sup>

Selektiivisyys ja minäkuvan kontrolli koskee myös havainnoinnin ja tekemisen tapahtuman kehystämää omakuvaa. Kuten huomautin, tekijä määrää sen miimisen hetken, jonka hyväksyy valmiiseen kuvaan. Silti omakuva avautuu katsojalle juuri tässä lausumisen instanssin paikantamassa ja esityksen ehdollistamassa ”todellisuudessa”. Subjekti näyttyy tähän-ja-nyt paikantuneena ennemmin kuin mentaalisesti konstruoidun narratiivin re-presentoimana.

Katsojasuhteen näkökulmasta tarkastellen minä-muotoinen esitys alleviivaa identiteetin sosiaalisia reunaehtoja, dialogisuutta. Katsoja asemoituu puheen toisen osapuolen tavoin ja on osallinen merkityksenmuodostumisen *tapahtumaan*, kun muotokuvassa tai non-autografisessa omakuvassa katsoja todistaa kommunikatiivisen tapahtuman sijaan kerroksen *tulosta*.

Esittämisen tapahtumasta erilliseen tapahtumaan tai toimintaan fokusoiva non-autografinen omakuva tarjoaa henkilöhistorialliseen jatkumoon kiinnittyvän itseyyttä määrittelevän ”tosiasian” representaation. Se on katsojalle osoitetun puheen sijaan narratiivinen sulkeuma. Autografisen omakuva ilmentää sen sijaan katsojan kohtaaman kuvan ja sen tekemisen aktin eksistentiaalista sidosta. Tekijä näyttäytyy katsojalle avautuvan representaation kontingentin aktin *myötä*.<sup>371</sup>

Ero autografisen ja non-autografisen omakuvan välillä on periaatteellisella tasolla merkitsevä. Olennaista ei ole kysymys havainnon mimeettisesti totuudellisesta kirjaamisesta tai maalauksen visuaalisesta totuudesta, vaan siitä millaisia subjektuuden reunaehtoja teos rakenteen tasolla viestii.

### **Subversion akteja: lausuman subjekti ja eleen subjekti**

Omakuva ilmaisee esitysrakenteen tasolla tietoisuutta identiteetin performatiivisesta ehdollistuneisuudesta. Se ilmentää subjektin epäjatkovuutta, joihin kaiseen lausumisen aktiin paikantuvaa ”perustatonta perustaa”. Kykeneekö se kuitenkin murtamaan subjektin itsemäärittelyä kahlitsevia diskursiivisia rakenteita, jotka säätelevät identiteetin havaintoja?

Tarkastelen tämän luvun lopuksi omakuvan toimijuuden mahdollisuutta genren ja maalatun kuvan problematiikan kohtaamispinnalla. Lähestyn samalla Schjerfbeckin omakuvien erityispiirteisiin liittyvää kysymyksenasettelua.

Benveniste alleviivaa kielen käytön singulaarisesti paikantuneiden tilanteiden *yhä uudelleen* subjektia määrittelevää statusta, Kaja Silvermanin sanoin, subjektuuden ”pysähtymisiä ja alkamisia”.<sup>372</sup> Tässä suhteessa subjektilla näyttäisi olevan liikkumavaraa ja mahdollisuus irtautua identiteettiä pelkistävistä sosio-kulttuurisista muoteista. Enunsaation teoria korostaa kielen käytön tilanteiden eli ajan, paikan ja puhetilanteeseen osallisten henkilöiden muodostamien muuttujien roolia merkitysten

**371** Omakuvan käytäntöjen erottelu lausumisen instanssin ja konstatiivisen lausuman kategorioita vastaaviksi on luonnollisesti teoreettinen ja pelkistävä. Tekemisen reflektiivisen aktin esittäminen risteää tavan takaa lausuman konstatiivisten piirteiden kanssa. Tekemisen tilanteen rajaama omakuva voi sisältää havainnon ja kuvan työstämisen instanssin ylittäviä henkilöhistoriallisia jatkuvuustekijöitä ilmaisevia elementtejä, esimerkiksi ympäristön tai vaatetuksen piirteitä. Omakuvassa on lukuisia muuttujia. Erottelu on tapauskohtaista, jokainen omakuva luo oman lausumallisen koosteensa. Erottelu on kuitenkin käyttökelpoinen lähtökohta omakuvien erityispiirteiden analyysille ja erityisen relevantti Schjerfbeckin omakuvien kohdalla. Huomautetaan tässä yhteydessä myös, että peilin läsnäoloa ja kuvan tekemistä indikoiva kuvatason suuntainen katse ei ole pelkästään indeksi, vaan sillä on samalla myös konventionaalaisia, ikonografisia merkityksiä. Ulospäin suuntautuva katse on kuvan peilinväisyyden seuraus, mutta kuten Bond & Woodall (2005, 11) luonnehtivat, omakuvan mallin läpikäyminen katse kantaa myös symboliikkaa. Se toimii taiteilijan luovan voiman metaforana tai sosiaalisen ylemmyyden merkitsejänä. T. J. Clark tarkastelee peiliin/katsojaan suuntautuvan katseen merkitystä pikemmin itsenäisyyden ilmaisijana kuin katsojan tilaan suuntaavan kommunikaation merkityksessä. Clark 2005, 57–65.

**372** Silverman 1984, 45.

ja puhujan identiteetin määrittämisessä. Benvenisten epäjatkuvan subjektin artikulaatio on kuitenkin riippuvainen jo määrittyneistä diskursiivisista positioista ja liikkuu niiden välillä pikemmin kuin ulkopuolella.<sup>373</sup> Toimijuus kuuluu lausuman avaamalle diskursiiviselle kentälle, ei lausuman esittäjälle.<sup>374</sup>

Benvenisten analyysi ei rohkaise tarkastelemaan puhetilanteiden visuaalisia, materiaalisia tai tilan ruumiillisesti resonoivia ulottuvuuksia diskursiivisiin merkityksiin vaikuttavina tekijöinä. Lyotard viittaa Benvenisten teoriaan diskursiivisten käytäntöjen paikantuneisuudesta ja kontekstisidonnaisuudesta. Hän korostaa kuitenkin tilan ja visuaalisen ulottuvuuden merkitystä, sitä, kuinka ”näkyvä tulee diskurssiin”.<sup>375</sup> Benvenistelle viestivän teon ekstralingvistinen muuttuja on ennen kaikkea kuulija, ”sinä”. Lyotard tähdentää sen sijaan sitä, että lausumien paikantunut, kielenulkoinen konteksti tulee ymmärtää intersubjektiivisen relationaalisuuden ohella spatiaalisena ja visuaalisena relationaalisuutena. Aistimellinen ulottuvuus voi murtaa sisältä käsin lausumien signifikaatiota, figuralisoida merkitseviä rakenteita ja palauttaa asioille niiden singulaarinen tapahtuman luonne, jota kielen oppositionaalinen rakenne ei tavoita. Viestin koheesiota häiritsevän aistimellisuuden myötä lausumisen instanssi voi muodostua ei-iteratiiviseksi ja diskursiivista määrittymistä hämärtäväksi tapahtumaksi. Maalatun omakuvan kyky lykätä genreen kielioppiin ja ruumiinkuvallisiin malleihin sidotun identiteetin piirtymistä liittyy tähän huomioon. Analyysi omakuvasta pikemmin käsillä olevan puheen kuin kirjoituksen kaltaisena avaa semiosiksen läsnä olevan ainutkertaisen kommunikaatitilanteen kaltaisille muuttujille.

Muoto- ja omakuvaa koskevassa kriittisessä taidehistoriallisessa tutkimuksessa on kielellisen käänteen viitekehyksessä korostettu ikonografiaa ja esitystapojen konventionaalisia piirteitä. On tarkasteltu sitä, kuinka kohteen identiteetti ommeltuun genren konventioihin sekä sosiaalisesti säädeltyihin identiteetin muotteihin. Vastaanoton fyysiseen kontekstiin kiinnittyvät tilalliset ja materiaaliset merkityksen tasot ovat kuitenkin jääneet vähemmälle huomiolle. Näin on huolimatta kielellisen käänteen, ja nyt jo kuvallisen käänteen jälkeisistä tutkimusparadigman uusista juonteista. Näitä ovat korporeaalisia merkitystasoja sekä paikantuneen katsojan roolia korostava ”tilallinen käänne”, mutta myös taideteosten materiaallisen luonteen merkitystä korostavat lähestymistavat kuten ns. ”uusmaterialismi”. Tutkimusparadigman painopisteen siirtymisen myötä performatiivin

**373** Subjekti, Silverman kirjoittaa, on tällöin ”...a range of discursive positions available at a given time, which reflect all sorts of economic, political, sexual, artistic, and other determinants, instead of in terms of a monolithic symbolic order.” Silverman 1984, 199.

**374** Benvenisten määritelmä kielen ja subjektin suhteesta oli vuorovaikutuksessa Lacanin ajatteluun kielen halkaisemasta subjektista – joka on suuntautunut kohti symbolisen ”Toista”. Ks. Silverman 1984, 194–201.

**375** Bennington 1988, 93–95.

käsitteeseen alun perin kytkeytynyt fyysisen kontekstin merkitys on uudelleen relevantti.

Maalatus omakuvan materiaalisuus ja aistimellinen ulottuvuus on omiaan dynamisoimaan tai jopa subvertoimaan diskursiivisia merkityksiä. Materiaalinen dimensio voi muodostua omakuvan visuaalisen lausumisaktin ruumiilliseksi ylijäämäksi ja asettua propositionaalista sisältöä vastaan, kuten Judith Butler verbaalisen puheen yhteydessä pohtii.

Michael Friedin huomio siitä, että muotokuva on korostuneen teatterillinen kuvan laji, ennen kaikkea poseeraamisen *toiminnan* representaatio, korostaa muotokuvaa omakuvan lailla katsojalle suunnattuna performatiivina. Friedin sanavalintaan liittyy samalla merkitsevä ero muoto- ja omakuvan välillä. Fried puhuu poseeraamisen toiminnan *esittämisestä*.<sup>376</sup> Omakuva on kuitenkin paitsi poseeraamisen aktin ikoninen representaatio, myös maalaamisen fyysisen aktin materiaallinen indeksi. Juuri tästä syystä omakuvasta voi puhua muotokuvaa painokkaammin representaation *presentaationa*, kuten Marin muotoilee. Maalaus itse – tai Friedin sanoin, ”maalauksen kasvot” – ”poseeraa”, ei pelkästään esitetty kohde.

Muotokuva tai non-autografinen omakuva on pikemmin mallin presentaation representaatio. Se ohjaa huomion painokkaammin poseerauksen tai katsottavaksi asettumisen esitettyyn toimintaan. Muotokuvan performatiivisuus ei välttämättä ulotu kuvatilaa sisältyvien ikonisten indikaatioiden yli.<sup>377</sup> Omakuvassa kohteen lausumisakti ei ainoastaan *representoidu* kuvan luomassa virtuaalisessa tilassa, vaan se myös materialisoituu maalaukseen itseensä. Omakuva paljastaa konstruktio-olonteensa sekä mimeettisellä tasolla (peiliin suunnattu katse) että faktuurin tasolla (materiaalisesta väriaineesta koostuva kuva on eksistentiaalisesti sidoksissa esitetyn toiminnan tilanteeseen). Semiotiikan termein voi sanoa, että muotokuvan ikoninen luonne korostuu sen indeksiluonteen kustannuksella, kun taas omakuvassa asetelma on päinvastainen.

Omakuvan esittämä maalauksen tekemisen tilanne suuntaa huomion kuvan rakentumiseen mimeettisistä yksityiskohdista, mutta myös materiaalisista työstöjäljistä. Ikonografiset ja lajin konventioihin palautuvat esitetyt elementit sekä ruumiin visuaalisen esittämisen ikoninen taso muodostavat sen toisteisuuden alueen tai tason, jonka nojalla omakuvan lausuma, ”tämä on minä”, kiinnittyy verbaalisen tekstin tavoin merkitysten intertekstuaaliseen avaruuteen, pikemmin kuin mallin fyysisen läsnäolon rajaamaan tilanteeseen. Mimeettisen tason autoreferentiaalinen indika-

**376** ”More nakedly and as it were categorically than the conventions of any other genre, those of the portrait call for exhibiting a subject, the sitter, to the public gaze; put another way, the basic action *depicted* in a portrait is the sitter’s presentation of himself or herself to be beheld.” Fried 1980, 109. Kursivointi omani.

**377** Vaikka omakuva rakenteeltaan deiktisenä esitysmuotona onkin omiaan ohjaamaan huomion esityksen rakenteeseen työstöjäljen tasolla, ajatus ei ole vieras myöskään muotokuvan kohdalla – silloin kun maalaus ohjaa huomion faktuuriin. Berger, Jr. kiinnittää huomiota muotokuvan sisäisen dissonanssin potentiaaliin murtaa lajin konventioita ja subjektia määritteleviä diskursiivisia rakenteita, faktuurin ja ikonografian väliin aukeavassa murtumassa. Berger, Jr. 1994, 110.



tio on kuitenkin omiaan kohdistamaan huomion myös omakuvan materiaalsen tason deiktiseen inskriptioon, jopa korostamaan maalauksen fakturaalisuutta. Omakuvan visuaalista viestiä ja sen pronominia ”minä” kehystävät lausumisen instanssin korporeaalisesti käsillä olevat materiaalliset muuttujat. Poseerauksen implikoima tekemisen tilanne *kumuloi* omakuvan materiaalsen tason itseensä viittaavaa luonnetta. Se ohjaa huomion maalauksen pintaan sen toiminnan indeksinä, jota omakuva myös esittää.<sup>378</sup> Omakuva operoi, Mieke Balin termejä käyttäen, ”representoidun tilan” visuaalisen tekstin ja ”representaation tilan” eli lausuman käsillä olevan materiaalisuuden välisellä vedenjakajalla. Lajin yleisempi paradoksi on itse asiassa se, kuinka ”representoidun tilan” figuratiivinen hahmo työstää ”representaation tilaa”, maalausta, joka on katsojalle fyysisesti läsnä.<sup>379</sup>

Schjerfbeckin myöhäisten omakuvien moderni maalaussellisuus korostaa jo lähtökohtaisesti kuvan rakentumista työstöjälkien varaan. Maalausten faktuuri on lausuman ruumiillistunut muoto, joka kyseenalaistaa ikonisen ja ikonografisen tason ruumiinkuvallista viestiä. Huomio suuntautuu pintaan ja tilaan paikantuvien ulottuvuuksien väliseen epäjatkuvuuteen. Kohteen kuva rakentuu maalaamisen eleistä mutta niiden myötä se myös uhkaa hajota, sillä faktuuri näyttää irtoavan esittävästä funktiostaan ja näyttäytyy kosketuksen jättämien jälkien koosteena. Omakuviin rakentuu vaihduntakuva ruumiin pinnan ”okulaaristen” havaintojen ja ”korporeaalisen realismin” välille.

Schjerfbeckin omakuva on maalaavan käden kosketusten tulos. Se on myös aikaan avautuvan prosessin indeksi. Työstöjäljet irtoavat esittävästä tehtävästään, mutta ne myös eriytyvät toisistaan, ne ovat erilisiä, eriaikaisia ja myös ”temperamentiltaan” erilaisia maalaamisen hetkiä. Epäjatkuvuus koskee yhtä lailla pintaa työstäviä eleitä itseään. Omakuva murenee kerrostuneen ajan fragmentaariseksi koosteeksi. Omakuvat paljastavat maalaamisen keston ja ajan kerrostumisen. Mimeettisen muodon koherenssin tai esteettisen ykseyden ”instanttiivisuuden” sijaan huomio ohjautuu havainnoinnin ja työstämisen katkoksiin. Omakuvien minän ääriivien piirtyminen ja identiteetin luettavuus hämärtyy.

Schjerfbeckin omakuvissa ei ole kyse pelkästään omakuvan deiktiseen esitysekonomiaan sidotusta latentista subjektikriittisyydestä, vaan tätä ilmeisemmästä eheän subjektin epäilystä. Tarkastelen seuraavissa luvuissa lähemmin Schjerfbeckin omakuvien ambivalenttia esitysdynamiikkaa ja niiden ilmentämää subjektin problematiikkaa.

**378** Ne ovat työstöjäljen kerrostumia, johon on investoitunut maalaamisen kesto. Berger Jr. huomauttaa muotokuvasta, kuinka sen luoma vaikutelma poseerauksen hetkellisyydestä on fiktio, joka kätkee sen tosiasian, että maalaus on ajallisesti venyneen työstämisen tulos. Berger Jr. 1994, 98–99. Omakuvan voi sanoa purkavan tämän fiktion kohdistaessaan huomion myös materiaalisella, työstämisen tasolla konstruoituun luonteeseensa.

**379** Omakuva luo absurdin metonymiisen vaihdannan tilan, jossa maalauksen virtuaalinen ja materiaallinen taso yhä uudelleen katalysoivat toinen toisensa havaintoa. Ajan termein ajateltuna omakuva asemoi katsojaansa samalla kertaa virtuaalisen kuvatilanteen imperfektiin ja käsillä olevan maalauksen presensiin.

## 5 HELENE SCHJERFBECK JA OMAKUVAN NÄYTTÄMÖ: JOHDATUS OMAKUVIEN PROBLEMATIIKKAAN

Helene Schjerfbeckin (1862–1946) tuotanto on ollut Suomessa huomattavan kiinnostuksen kohde jo hänen elinaikanaan. Pohjoismaissa, erityisesti Ruotsissa, johon taiteilijalla oli kiinteät suhteet, kiinnostus on ollut vakaa sotienväliseltä ajalta lähtien. Laajempaa kansainvälistä huomiota Schjerfbeckin taide on saanut osakseen 1990-luvulta alkaen ja kiinnostus on lisääntynyt huomattavasti aivan viime vuosina ulkomaisten näyttelyiden myötä.<sup>380</sup> Taiteilijan omakuvat ovat olleet pitkään aivan erityisen kiinnostuksen kohde. Schjerfbeckin omakuvien määrä sekä ajallinen kattavuus on huomattava. Maalattuja, piirrettyjä tai sekatekniikalla tehtyjä omakuvia tunnetaan noin 40 vuosilta 1878–1945. Erityisesti on kiinnitetty huomiota siihen, että valtaosa omakuvista toteutui taiteilijan 70. ikävuoden jälkeen ja yli 20 valmistui vasta ikävuosien 77 ja 83 välillä, viimeiset 15 vuonna 1945.<sup>381</sup>

Korkea ikä ja muut henkilöhistorialliset tekijät ovat toimineet teosten kuvallisia ominaisuuksia selittävinä. Huolimatta siitä, että erityisesti 1940-luvun omakuvia on pidetty jopa genren kokonaisuuden näkökulmasta poikkeuksellisina, teoksia on käsitelty niukasti tai vain viitteellisesti omakuvan erityiskysymyksenä; lajin historian, konventioiden tai teorian valossa.<sup>382</sup> Ovatko Schjerfbeckin omakuvat sitten poikkeuksellisia tai vaikeasti määriteltäviä?

Mallin fyysiominen yksilöllisyys näyttää myöhäisissä omakuvissa pyyhkiytyvän maalauksellisen faktuurin ja itseisarvoisen väri-ilmaisun tieltä. Kehon ääriviivat sulautuvat taustaan tai hahmo pelkistyy silkaksi ääriviivaksi, antropomorfiseksi merkiksi. Myös ikonografisesti omakuvat ovat äärimmäisen niukkoja. Niistä uupuvat monet genren perinteiset luettavuuden koordinaatit. Schjerfbeckin omakuvissa ei kaiken kaikkiaan ole juurikaan mallia yksilöiviä piirteitä. Niiden luettavuus rajoittuu pääasiassa kuvan rajaukseen, asentoon ja eleisiin tai kasvonilmeisiin. Tilallisesti ottaen representaatioon kuuluvat paitsi peiliä ja katsekontaktia implikoiva kuvataso suuntainen poseeraus, myös figuuria ympäröivän tilan luonne ja ulottuvuudet, kuten mallin etäisyys kuvatasosta.

Huolimatta vähäisestä kertovuudesta ja esittävien viitteiden puutteesta, omakuvien tulkinnan hallitseva viitekehys on ollut henkilöhis-

**380** Schjerfbeckin taiteen näyttelyistä Suomen ulkopuolella ja kansainvälisestä vastaanotosta laajemmin ks. Görgen-Lammers 2012. Tätä kirjoitettaessa viimeisin Suomen ulkopuolella nähty katselmus on Frankfurtin Schirn Kunsthallen yhteistyössä Ateenumin taidemuseon kanssa järjestämä näyttely 2014–2015. Ks. Köchling & Hollein 2014.

**381** Tuorein perusteellinen Schjerfbeckin tuotannon kartoitus listaa omakuvia 38 kappaletta. Ahtola-Moorhouse 2012a, 87–358. Vrt. Ahtola-Moorhouse 2000, 9. Ks. myös Schneede 2007; Holger 1997b, 89.

**382** Michelle Facos esimerkiksi katsoo, että Schjerfbeckin myöhäiset omakuvat kuuluvat lajissaan 1900-luvun innovatiivimpiin. Facos 1995, 16. Shearer West toteaa, että ne vastustavat helppoja luokitteluja. West 2004, 142–143.



6  
**HELENE SCHJERFBECK**  
 Omakuva, 1944  
 öljy kankaalle  
 42 x 36,5 cm  
 Stenmanin kokoelma, Tukholma  
 Kuva: Kansallisgalleria

toriallinen. Omakuvat saavat merkityksensä taiteilijan elämänvaiheita ja jopa rajattuja elämäntilanteita vasten. Niiden ominaisuudet saavat välillisesti biografisen selityksen myös niillä kirjoittajilla, jotka torjuvat ajatuksen niiden ikonisesta esittävydestä. Tulkinta nojaa kiertoteitse taiteilijan ikääntymisen tosiasiaan.

Omakuvan tulkinnan kannalta henkilönarratiivinen lähestymistapa ja biografinen konteksti tuntuvat kenties itsestään selviltä lähtökohdilta. Onhan omakuva nimettyä henkilöä yksilönä koskeva ja yksilö toki on myös henkilöhistoriansa muovaama. Tuntuisi, että yksilön merkitsijänä *par excellence* omakuva selittyisi ja olisi luettavissa siinä yksilöhistoriallisessa yhteydessä, jossa se syntyi ja jonka toimijaan se suoraan viittaa. Olisi absurdia väittää, että Schjerfbeckin omakuvilla ei ole mitään tekemistä hänen henkilöhistoriansa tai yksilöllisten ominaisuuksiensa kanssa. Kuvina ne eivät kuitenkaan käytännöllisesti katsoen kerro näistä mitään. Tekijän henkilöhistoria muodostaa yhden intertekstin omakuville. Se ei kuitenkaan ole ainoa, eikä edes etuoikeutettu viitekehys, jossa niiden merkitykset kehkeytyvät. Tulkinnan yksilöhistoriallinen painotus on jättänyt varjoonsa mahdollisuuden tarkastella omakuvia "historian subjektina", performatiivisina toimijoina.

Itsen esittäminen on velkaa maalaustaiteen mediumin ja omakuvan genren koodauksille. Schjerfbeck tunsikin laajasti taidehistoriaa ja aikaistaidetta. Tiedetään hyvin, että myöskään muoto- ja omakuvan historialliset ja aikaistaidet eivät olleet vieraita hänelle. Schjerfbeck vieraili lukuisissa klassisen taiteen museokokoelmissa, sekä kopioi tilauksesta tai teki omasta aloitteestaan toisintoja tunnetuista historiallisista muotokuvista, esimerkiksi Hans Holbein nuoremman, Velázquezin ja El Grecon maalauksista.<sup>383</sup> Myös siinä vaiheessa kun Schjerfbeck ei enää matkustellut taidemetropoleissa tai edes juuri käynyt Helsingissä, hän seurasi muun taiteen ohella muoto- ja omakuvataiteen ajankohtaisiakin ilmiöitä julkaisujen ja reproduktioiden välityksellä.<sup>384</sup> Klassiset muotokuvat olivat Schjerfbeckille eläviä ja dialogissa taiteilijan modernin ilmaisun kanssa, mistä kertoo esimerkiksi se, että Schjerfbeck vertasi veljenpojastaan Mänsistä maalaamaansa muotokuvaan *Motoristi* (1929) Louvressa näkemäänsä Tizianin tekemään muotokuvaan *Mies ja hansikas* (n. 1523/24).<sup>385</sup>

Schjerfbeckin voi ajatella käyneen omakuviaan maalatessaan tietoisesti tai tiedostamatta vuoropuhelua omakuvan perinteen ja myös genren ajankohtaisten käytäntöjen kanssa riippumatta mistään todenne-

**383** Ks. Ahtola-Moorhouse 2012b.

**384** Schjerfbeckin tekemistä muotokuvien ja klassisten maalausten kopioista ks. Görden-Lammers 2012; Ahtola-Moorhouse 2012b, 47–48. Se mitä taide Schjerfbeck ylipäättään näki ja millainen suhde hänellä näkemäänsä oli, on kartoitettu perusteellisesti. Ks. esim. Kontinen 2004.

**385** Görden-Lammers 2012, 12.

tuista yksilöidyistä yhteyksistä tai esikuvista. Omakuvan konventiot muodostavat taiteilijan intentioista riippumattoman suodattimen katsojalle ja asettavat tekijälle uniikin itsen esittämisen rajoitteet.

Vaikka Schjerfbeckin omakuvat olisivatkin hämmentäviä ja vaikka ne voikin liittää genren valtavirran sijaan lajia radikalisoiviin käytäntöihin, ne eivät ole taidehistoriallisesti katsoen monadisia. Schjerfbeckin omakuvien intertekstuaalista merkitysavaruuksia määräävimpiä piirteitä ovat frontaali tai lähes frontaali kuvatason suuntainen poseeraus, rajausrintakuvaksi tai kasvoihin sekä määrittelemätön tausta. Niukkuus on itsessään ikonografinen ja konventionaalisesti merkitsevä piirre omakuvassa. Pääsääntöisesti nämä ominaisuudet toimivat mallin autonomian merkittäjänä. Kohde on kaikesta minuuteen nähden satunnaisesta ja partikulaarisesta riisuttu. Henkilöä ei esitetä sosiaalista identiteettiä ilmaisevassa roolissa.<sup>386</sup> Rajaus kasvoihin ja pään alueeseen sekä neutraali tausta esittävät mallin muusta ruumiista ja korporeaalisesta paikantuneisuudesta irrallaan. Tekijän minuuksa näyttää ankkuroituvan ruumiin sekä ajan ja paikan sijaan mieleen.<sup>387</sup>

Schjerfbeckin omakuvat kuitenkin kyseenalaistavat muiden piirteidensä nojalla tämän ilmeisen ikonografisen tason tulkinnan, kuten jäljempänä osoitan. Niiden omaleimaisuutta voi tarkastella juuri lajin kielipin näkökulmasta. Ne maalautuvat kuitenkin traditiota vasten, eivät yksiselitteisesti sen ehdoilla. Näennäisessä niukkuudessaankin Schjerfbeckin omakuvat solmiutuvat samanaikaisesti moniaalle, useampiin omakuvan muuttujiin – ja niiden myötä erilaisiin, myös keskenään ristiriitaisiin, minuuden aspekteihin. Omakuvien ylimääräytyneisyys – jopa itse-ero – korostuu ennen kaikkea silloin kun tarkastelua ei rajata ikonisiin tai ikonografisiin piirteisiin, vaan huomioon otetaan myös maalausten materiaallinen merkitsevyys ja dialogi, jota se käy esittävien piirteiden kanssa.

### **Idiolektista eklektisiin: Schjerfbeckin omakuvat ja modernismi**

Mimeettisesti yksilöivien piirteiden puuttuminen ja maalauksellisten ominaisuuksien korostuminen esittävyys kustoilla, johon erityisesti Schjerfbeckin myöhäisissä omakuvissa on kiinnitetty huomiota, ei sinänsä ole 1900-luvun maalatun omakuvan kannalta mitenkään poikkeuksellista, vaikka se lajia problematisoikin. Muoto- ja omakuvan lajien perinteinen kriteeri, fysiominen yksilöllisyys menettää merkitystään modernismin

**386** Taideteoksena omakuva kuitenkin luonnollisesti merkitsee mallin ja tekijänsä identiteetiksi taiteilijuuden.

**387** Typologiasta esim. Palin 2007, 138–141.



7

**HELENE SCHJERFBECK**  
 Omakuva Saltsjöbadenissa  
 (Omakuva, en face II), 1944  
 hiili ja laveeraus paperille  
 32 x 24 cm  
 Didrichsenin taidemuseo  
 Kuva: Rauno Träskelin

ajan maalatuissa omakuvissa. Maalauksellisten ominaisuuksien yksilölliset piirteet korostavat omakuvan kohdetta luovana subjektina enemmän kuin ruumiinsa rajaamana havainnon kohteena, kuten edellisessä luvussa toin esille. Ruumiiseen ja historiaan sidotun minuuden sijaan korostuu taiteilijaidentiteetti, intellektuaalisuus tai emotionaalinen sisäisyys.

Schjerfbeckin omakuvia onkin tarkasteltu esteettisen omaleimaisuuden tavoittelun näkökulmasta. Kukaan Schjerfbeckin omakuvista kirjoittaneista ei silti ole päätenyt yksiselitteisesti tulkintaan, että ne olisivat pelkästään taiteellisia kokeiluja tai yksinomaan formaalin estetiikkansa nojalla merkitseviä.<sup>388</sup> Riitta Konttinen pohtii tarttuiko Schjerfbeck omaan kuvaansa pelkästään siksi, että saatavilla ei ollut muita malleja.<sup>389</sup> *Mustataustaisen omakuvan* (1915) modernistisuutta arvioidessaan Konttinen päätyy kuitenkin havaintoon maalauksen ylimääräytyneisyydestä: kasvojen voimakkaat väriaksentit ovat samalla kertaa ruumiin havaintoihin palautuvan identiteetin ja taiteellisen näkemyksen palveluksessa (kuva 29).<sup>390</sup> Ne kirjoittajat, jotka pitävät esteettisen omaleimaisuuden tavoittelua Schjerf-

**388** Toisaalta Abigail Solomon-Godeau arvioi kriittisesti biografiaan nojaavia tulkintoja Schjerfbeckin omakuvista. Hän katsoo, että ne ovat ennen kaikkea taideteoksia modernistisessä merkityksessä. Solomon-Godeau 2014.

**389** Konttinen 1997, 46–47.

**390** Konttinen 2004, 287.



8

**HELENE SCHJERFBECK**

Omakuva, 1945

lyijykynä paperille

16 x 14,5 cm

Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo

Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen



**391** Schneede 2007; Borzello 2004. Esittävien piirteiden on katsottu pelkistävän progressiivisesti kohti viimeisiä omakuvia.

**392** Modernistisena maalarina Schjerfbeck näyttää ”epäonnistuvan” samassa merkityksessä kuin Matisse niiden kriitikoiden silmissä, jotka hakivat maalauksista esteettisen kielioopin johdonmukaisuutta (ks. luku 3). Salmi Sarajas-Korte (1992) toteaa, että erityisesti 1900-luvun tuotanto ylittääään on tyylillisesti vaikeasti määriteltävissä.

**393** Calabrese seuraa tässä modernismin itseymmärrystä sitä problematisoimatta. Calabrese 2006, 370–375.

beckin omakuvien tulkinnan kannalta keskeisenä tekijänä, katsovat että se motivoituu henkilöhistoriallisesti. Schjerfbeckin katsotaan esimerkiksi korostavan luovan mielen merkitystä ikääntyvän ruumiin vastapainona.<sup>391</sup>

Muodon modernistinen eheys ja itseisarvo murtuu, sillä vertailtaessa Schjerfbeckin omakuvia keskenään on hankala puhua mistään tyylin tai muodon jatkuvuudesta, joka toimisi taiteellisen identiteetin merkittäjänä.<sup>392</sup> Ilmaisutapa ja koloristiikka vaihtuvat omakuvasta toiseen. Voimakasvärisestä impastosta Schjerfbeck siirtyy lähes aineettomaan, maalauskanakseen imeytyvään mustan epäväriin. Vain lyhyen aikavälin sisällä toteutetut omakuvat eroavat toisistaan myös mimeettiseltä vaikutelmaltaan. Pinnanmyötäisen litteyden tai väriaineen paksuuden rinnalla Schjerfbeck määrittelee itseään suhteellisen atmosfäärissä tilassa tai korostaen hahmon plastisuutta.

Omar Calabrese toteaa modernismin ajan omakuvasta, että taiteilijaa edustava taideobjekti manifestoi automaattisesti tämän identiteettiä.<sup>393</sup> Calabrese tarkastelee ilmaisutavan korostunutta asemaa





9

**HELENE SCHJERFBECK**

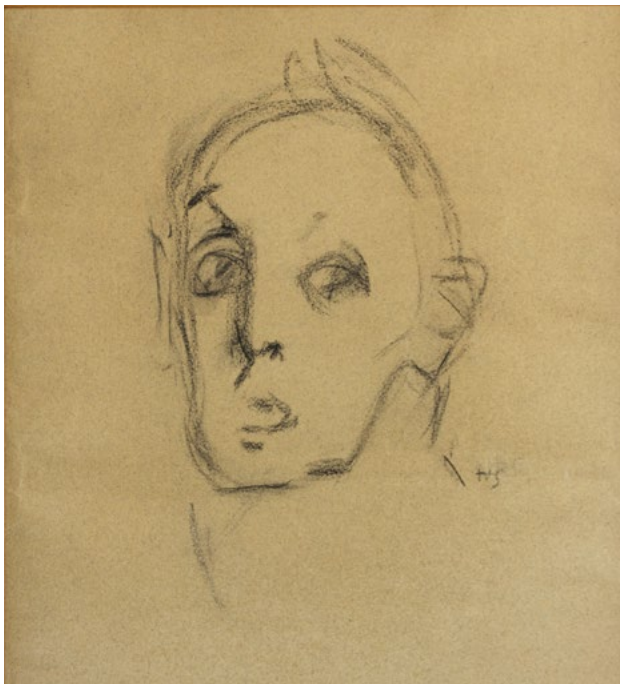
Omakeuva, "En gammal målarinna", 1945

öljy kankaalle

32 x 26 cm

Yksityiskokoelma, Ruotsi

Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen



10

**HELENE SCHJERFBECK**

Omakeuva, ajoittamaton

hiili paperille

30,3 x 35,5 cm

Pohjanmaan museo

Kuva: Pohjanmaan museon arkisto / Erkki Salminen

1900-luvun alkupuoliskon omakuvissa kielellisen idiolektin eli maalauksen kannalta yksilöllisen tyylin näkökulmasta. Idiolekti on yksilölle ominainen kielen käytön tapa. Idiolekti edellyttää toisteisuutta. Yksilölliset piirteet säilyvät kielen käytön tilanteesta riippumatta. Omakuvassa maalauksellinen idiolekti on tekijän identiteetin jatkumoa luonnehtiva piirre.

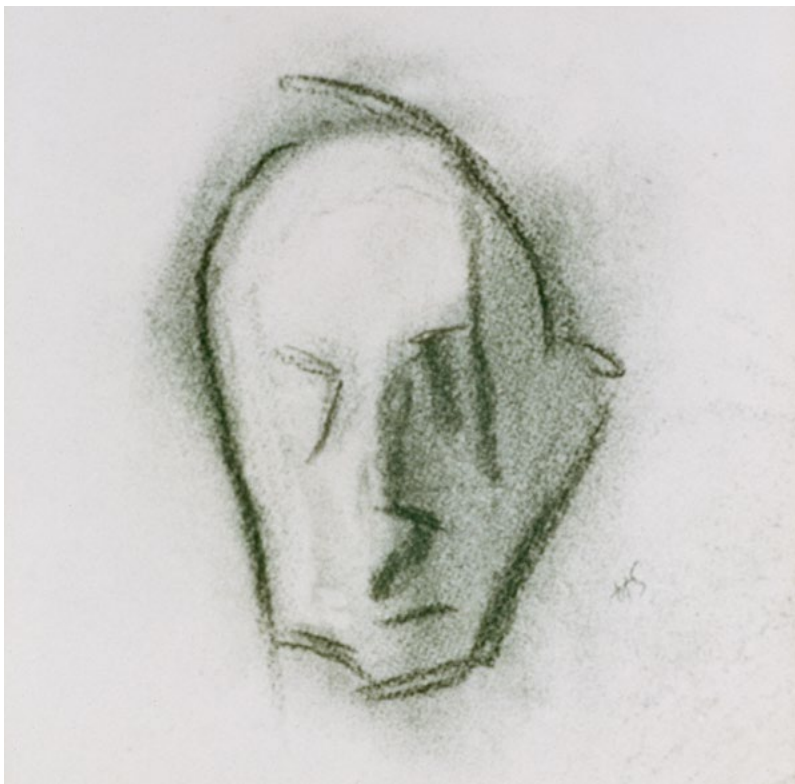
Mimeettinen vaikutelma vaihtelee suhteellisesti katsoen teoksesta toiseen. Erityisesti 1930-luvulta alkaen Schjerfbeckin omakuville on tunnusomaista esittävän muodon pelkistyminen tai vääristyneisyys, rakenteen korostaminen tai sen hajottaminen. ”Kubisoiviksi” voi sanoa esimerkiksi maalauksia *Omakuva* vuodelta 1935, *Omakuva paletteineen I*, 1937 ja *II*, 1937–45 tai teoksia *Omakuva, en face I ja II*, 1945 sekä piirustuksia *Omakuva* (1945) ja *Viimeinen omakuva* vuodelta 1945 (kuvat 22, 1, 16, 21, 7, 8, 11). Muoto näyttää hajoavan ekspressiivisiksi eleiksi taas esimerkiksi sellaisissa maalauksissa kuin *Omakuva ”En gammal målarinna”* (1945), *Punatäpläinen omakuva* (1944) sekä piirroksissa *Omakuva, rintakuva* (1945) ja *Omakuva, rintakuva kädet esillä* vuodelta 1945 (kuvat 9, 27, 17, 32).

Esittävyydestä etääntyminen ei ole johdonmukaista. Rakenteellisesti pelkistäviin ja maalauksellisesti hajoaviin omakuvapiirroksiin nähden piirretty *Omakuva* (kuva 10) on hämmäntävän esittävä. Myös maalattu *Omakuva* vuodelta 1942 on edeltävinä vuosina maalattuihin omakuviin nähden huomattavan atmosfäärinen (kuva 13).

Lähemmän tarkastelun ja keskinäisen vertailun valossa ei voi puhua mistään modernistisen edistysvaateen mukaisesta progressiosta kohti irtautumista esittävyydestä muodon omaehtoisuuden hyväksi. *Omakuvassa paletteineen I ja II*, kuten useassa muussa omakuvassa, on lisäksi silmiinpistävää se, että ekspressiivinen maalaus esiintyy rinnakkain rakenteellisesti pelkistävän viivan kanssa (kuvat 1, 16). Mimeettisen muodon hajoaminen ei korvauksi esteettisen muodon ykseydellä.

Tyylillinen koherenssi murenee eklektiseksi koosteeksi myös yksittäisten omakuvien tasolla. Schjerfbeckin omakuvien alati muuntuva ja eklektinen faktuuri ei yksilöi tekijäänsä vaan pikemmin korporeaalaisesti paikantuneen minuutta viestivän aktin. Omakuvien ilmaisu ei kaiken kaikkiaan näytä yksilöivän referenttiään selvärajaisesti sen paremmin visuaalisen mimesiksen, esteettisen identiteetin kuin koherentin sisäisyyden ekspression tasollakaan. Faktuurin korostumisella on keskeinen funktio Schjerfbeckin omakuvissa. Se kuitenkin ylittää pelkän taiteellisen omaleimaisuuden manifestoinnin.<sup>394</sup>

394 Christine Tams katsookin, että ilmaisukeinot ovat vaihtelevien mielialojen ja tunnetilojen motivoimia, tilannesidonnoisia pikemmin kuin taiteellisen identiteetin ilmaisua. Tams 2012.



11

**HELENE SCHJERFBECK**

Viimeinen omakuva, 1945

hiili paperille

18,5 x 17,5 cm

Signe ja Ane Gyllenbergin säätiö

Kuva: Matias Uusikylä

## Narratiivi ja performatiivi

Formalistisen lähestymistavan sijaan Schjerfbeckin myöhäisiäkin omakuvia on aivan perustellusti tarkasteltu tekijänsä paikantuneen korporeaalisuuden koordinaatein. Olen samaa mieltä kuin valtaosa kirjoittajista siitä, että faktuuri ei Schjerfbeckin omakuvissa palvele pelkästään tekijänsä taiteellisen identiteetin vahvistamista. Juuri biografinen selitysmalli on kuitenkin ongelmallinen Schjerfbeckin omakuvien yhteydessä.

Omakuvien ominaislaatu on tarkasteltu yksilöpsykologiselta kannalta tai rajatumminkin elämänvaiheen ja -tilanteen valossa. Useimmat kirjoittajat ovat etsineet myöhäisten omakuvien erityisluonteelle selityksiä taiteilijan iän ja lähestyvän kuoleman kautta.<sup>395</sup> Omakuvat tukevat verbaalisesti rakentunutta henkilönarratiivia tai ne muodostavat keskenään narratiivisen kokonaisuuden. Yksittäiset omakuvat asetetaan kuvittamaan kirjallisista lähteistä ilmeneviä seikkoja tai niiden muodostamasta kokonaisuudesta luetaan johdonmukainen kertomus elämäнкаaresta, tai

**395** Vaikka tämä ei sulkisikaan pois kompleksisempia tai samanaikaisia muita näkökulmia, niin näkemys siitä, että korkea ikä motivoi myöhäisten omakuvien kuvallista erityisluonetta, hallitsee tulkintaa seuraavilla kirjoittajilla: Ahtola-Moorhouse 1992 ja 2000; Holger 1989, 1997a ja 1997b; Facos 1995; Schneede 2007; West 2004, 142–3; Tams 2012. Omakuvan modernistisiin luovuuden diskursseihin fokuusoiva Bia Mankell katsoo hänkin, että Schjerfbeckin myöhäiset omakuvat ilmaisevat ”ikäääntymisen kokemusta”. Mankell 2003, 252.

- 396** Mainittakoon tässä yhteydessä Marja-Terttu Kivirinnan tietoisesti tekstilähtöinen tutkimus *Vieraita vaikutteita karsimassa*, joka käsittelee sitä, kuinka Schjerfbeckiä häntä koskevassa elämäkerrallisessa kirjoittelussa ja kritiikeissä representoitiin. Kivirinnan diskurssianalyttinen tutkimus ei pyri rekonstruomaan taiteilijan elämän ja hänen taiteensa suhdetta, vaan käsittelee sitä, kuinka Schjerfbeckin identiteettiä verbaalisen tekstin keinoin tuotettiin. Kivirinta 2014.
- 397** Lena Holger (1989, 48) puhuu ”ryppyistä” ja Ahtola-Moorhouse (2000, 70) ”vanhan naisen fyysisestä kuivettumisesta”.
- 398** Se, miten vaikea omakuvan kohdalla kenties on olla näkemättä mimeettisesti yksilöiviä piirteitä tulee esiin Frances Borzelloin tekstistä, jossa hän kritisoi Ahtola-Moorhousea vuoden 1912 *Omakuvan* liian tarkasta ulkoisten piirteiden lukemisesta. Borzello katsoo, että tämä on ristiriidassa kyseisen maalauksen modernistisuuden kanssa. Tästä huolimatta Borzello yllättäen itse luonnehtii toisaalla tekstissään myöhäisiä, luonteeltaan aiempaa radikaalimmin suorasta esittävydestä poikkeavia omakuvia ”dokumentiksi vanhan naisen fyysisestä rappeutumisesta”. Borzello 2004.
- 399** Ahtola-Moorhouse katsoo – teleologisesti – että vuoden 1939 *Mustasuisessa omakuvassa* (kuva 24) näkyvät kuoleman viitteet ensimmäistä kertaa. Ahtola-Moorhouse 2000, 58. Tätä myöhäisempien omakuvien kasvoja hän luonnehtii pääkallon kaltaisiksi. Ahtola-Moorhouse 2000, 69–77. Tällaisessa allegorisovassa mielessä kuolemaan viittaavina on Schjerfbeckin myöhäiset omakuvat nähnyt myös Lena Holger (1997a, 23). Myös Facos (1995, 16) mainitsee ”itsensä luurankona esittämisen” huolimatta siitä, että hän korostaa niiden modernistista ei-mimeettisyyttä. Facos 1995, 16. Vrt. Calabrese, 2006, 245. Uwe M. Schneede viittaa jo kuoleman jälkeiseen tilanteeseen pohtiessaan *Viimeisen omakuvan* (kuva 11) ”fossiiliin” kaltaisuutta. Schneede 2007, 37–38. Vrt. Tams 2012.
- 400** Kuolevaisuuden *memento mori* -teema ei ole harvinainen omakuvan ikonografiassa modernismin ajallakaan. Schjerfbeckin aikalainen Lovis Corinth (1858–1925) esimerkiksi maalasi itsensä luurangon kanssa (*Omakuva luurangon kanssa*, 1896–1925). Ikonografisella tasolla Schjerfbeckin omakuvista katoavaisuuden tematiikkaan kytkeytyy varhainen *Mustataustainen omakuva* (1915, kuva 29). Palaan teokseen ja siihen liittyviin kysymyksiin luvussa 7.
- 401** Schneede 2007, 37. Ahtola-Moorhouse (2000, 78) luonnehtii piirustuksia samaan tapaan.
- 402** Tämä ei kuitenkaan estä Schneedeä samalla luonnehtimasta *Punatäpläistä omakuvaa* (kuva 27) pakotetuksi ”tahdosta luopumiseksi”, ”väistämättömäksi antautumiseksi” sekä ”elämänvoiman menetykseksi”. Schneede 2007, 37.
- 403** Borzello 2004.

identiteetistä ja sen kehityksestä.<sup>396</sup> Teen seuraavassa katsauksen Schjerfbeckin omakuvien aiempiin tulkitoihin ja valotan samalla omaa lähestymistapaani.

Taiteilijan korkean iän kehystämä elämäntilanne on siis ollut keskiössä Schjerfbeckin myöhäisten omakuvien tarkastelussa. Omakuvissa on nähty jopa ikääntymisen fyysisiä merkkejä, huolimatta voimakaasta mimeettisten piirteiden ja fysionomisen yksilöllisyyden subversiosta.<sup>397</sup> On kyseenalaista määrittäykö mallin ikä maalauksista itsestään käsin.<sup>398</sup> Kuoleman tematiikkaa on ikääntymisen kehollisten piirteiden ohella luettu omakuvista myös symboliikan tasolla. Ahtola-Moorhouse kirjoittaa myöhäisten omakuvien ”skeletaalisuudesta” ja figuurin ”pääkallokasvoista”.<sup>399</sup>

Kallojen ja luurankojen näkeminen Schjerfbeckin omakuvissa on samalla lailla kyseenalaista kuin ”ryppyjen” näkeminen, erityisesti kun samalla kertaa usein korostetaan sitä, kuinka ne ylipäättään ovat etäännyneet esittävydestä.<sup>400</sup> Kuoleman ennakointi on toisinaan luettu teoksista esittävän tason sijaan epäsuorasti ilmenevänä. Tällöin se on nähty yhteydessä omakuvien yksilöiviä, myös iän, tunnusmerkkejä pyyhkiviin maalauksellisiin piirteisiin. Näissä tulkinnoissa kuoleman prospekti tai vanhuus merkityksellistää maalauksia, mutta täysin päinvastaisin perustein; ikääntymisen tosiasiaa luetaan omakuvien mimesistä pyyhkivästä luonteesta käsin. Uwe M. Schneeden tulkinnassa viimeisten omakuvapiirrosten pelkistys merkitsee kuolemaa korporealisuuden reduktiona, hahmo pelkistyy merkinomaiseksi.<sup>401</sup> ”Immateriaalisuus” koskee myös myöhäisiä maalauksia. Niiden kohdalla Schneede korostaa fyysisen ikääntymisen vastapainoksi asettuvaa taiteellista merkitystä, rohkeaa kokeellisuutta.<sup>402</sup> Myös Frances Borzello alleviivaa maalausten taiteellista elinvoimaa vastapainona taiteilijan ”fyysiselle rappeutumiselle”.<sup>403</sup> Ikä tai kuoleman läheisyys siis pikemmin indeksoituu kuin representoituu teoksissa. Ilmaisun





kokeellisuus tai vitalisuus piirtyy fyysistä rappeutumista vasten. Ilmaisua saa merkityksensä kuoleman läheisyyden henkilöhistoriallisesta faktasta, mutta ilmenee tämän tosiasian kieltämisenä. Myös Shearer West katsoo, että korkea ikä selittää Schjerfbeckin omakuvien ominaislaatua. Hän ei kuitenkaan näe tätä kuoleman prospektiivisessä merkityksessä tai taiteellisen elinvoiman korostamisena, vaan ”tämänpuoleisuuden” näkökulmasta. Vanhetessaan Schjerfbeck kätki piirteensä omakuvissaan. West tulkitsee, että korkea ikä on omakuvien kannalta olennainen seikka, mutta ruumiillisessa merkityksessä, taiteilijan nykyisyydessä.<sup>404</sup>

Summaten: valtaosa Schjerfbeckin omakuvia tarkastelleista kirjoittajista jakaa näkemyksen siitä, että Schjerfbeckin myöhäiset, erityisesti 1944–1945 valmistuneet omakuvat saavat merkityksensä fyysisen iän ja kuo-

12

**EDVARD MUNCH**

Omakuva, vartin yli kaksi yöllä, 1940–1943  
akvarelli ja guassi paperille

30,2 × 50 cm

Munch-museet, Oslo

Kuva: Tone Margrethe Gauden / Munch-museet, CC BY 4.0

404 West 2004, 143.

- 405 "Poispyyhkiytyviksi" Schjerfbeckin myöhäisiä omakuvia luonnehtii Ahtola-Moorhouse (2000, 68–69).
- 406 Vanhenemisen problematiikan korostuessa omakuvien merkitykset avautuvat lopusta alkuun. Ahtola-Moorhouse (2000, 58) kirjoittaa esimerkiksi, että *Mustasuissessa omakuvassa* (1939) "taiteilija on päästänyt ensi kertaa kuoleman viitteitä omakuvaansa" (kuva 24). Tällaisessa teleologisessa luennassa, jossa sarjan kaikkia omakuvia luetaan viimeisten lävitse, viimeisiä omakuvia ennakoivina, varjostuu helposti varhaisempien omakuvien itsenäinen merkitys ja moniulotteisuus.
- 407 Tekijyys on kulttuurinen konstruktio, jonka tehtävänä on taata teoksen tai tuotannon koherenssi, Michel Foucault totesi jo vuonna 1969. Ykseyden vaarantavat teokset tai niiden piirteet saatetaan jättää tarkastelussa huomiotta. Tekijästä tehdään yhtenäistä keskus ja kaikki eroavaisuudet ratkotaan kehityksen, kypsymisen tai vaikutusvallan periaatteilla. Foucault 2006. Tämä sopii luonnehtimaan suurta osaa Schjerfbeckin omakuvien tulkinnoista. Kuten Shearer West huomauttaa henkilönarratiivisen lähestymistavan ongelmista omakuvien tarkastelussa, ihminen on tosiasiallisesti fragmentaarinen ja monitasoinen. Biografisen kerronta on omiaan pyyhkimään näitä epäjatkuvuuksia ja pyrkii luomaan yhtenäisen itsen. West 2004, 178–180. Abigail Solomon-Godeau arvioi kriittisesti tulkintoja Schjerfbeckin omakuvista, jotka pohjautuvat elämäkerrallisiin tietoihin. Hänen näkemyksensä mukaan omakuvat ovat ennen kaikkea taideteoksia. Solomon-Godeau 2014.
- 408 Giorgio Vasari nosti genrestä riippumatta (*Vite*) kuvansisäisen kerronnan, istorian rinnalle metatason henkilönarratiivin. Renessanssiin juontuva autonomisen muutokuvan ja omakuvan genren synty on rinnakkainen biografian ja autobiografian kirjallisten lajien kehitykselle. Molemmat juontavat modernin subjektikäsitteen vahvistumiseen. Itsenäiseksi genreksi omakuvasta eriytyi 1700-luvun lopulla. West 2004, 17, 164, 178–9.

leman horisontissa. Näkemykset siitä, kuinka tämä on omakuvista pääteltävissä ja kuinka se visuaalisesti ilmenee, kuitenkin vaihtelevat. Toiset katsovat, että ruumiillisesti yksilöivät piirteet häivytetään yhä voimistuvammaksi iän naamioimiseksi. Toiset taas tulkitsevat tämän identiteettiä ylläpitävien naamioiden riisumisena. Joidenkin mielestä mimesiksen hapertuminen merkitsee taiteellisen ilmaisun intensifioitumista fyysisen rappion vastapainona.

Kaikki nämä tulkinnat ovat Schjerfbeckin omakuvien kohdalla ongelmallisia, sillä niihin sisältyy oletus, että mainitut visuaaliset ominaisuudet noudattavat omakuvissa lineaarista progressiota, jonka nojalla maalauksista voitaisiin lukea jonkin kehityskulun narratiivi. Maalausten lähiluku ei tue tätä oletusta. Kaikki myöhäiset, edes vuosina 1944 ja 1945 toteutuneet omakuvat eivät ole "poispyyhkiytyviä".<sup>405</sup> Figuuri ja esittävyys ei haperru progressiivisesti (tai kenties pitäisi sanoa regressiivisesti) kohti kuolemaa ja lopullista "pyyhkiytymistä".<sup>406</sup> Omakuvien plastisuus ja mimeettinen vaikutelma vaihtelevat noudattamatta mitään suoraviivaista kehitystä kohti ei-esittävämpää ilmaisua. Ajallisesti myöhäisempi omakuva voi olla edellistä suhteellisesti ottaen esittävämpi. Maalauksellisten omakuvien rinnalla Schjerfbeck on suhteellisen lyhyen ajan sisällä tehnyt hyvinkin rakenteellisia, ääriä korostavia ja muodon koheesiota alleviivaavia omakuvia.

Kenties on niin, että juuri Schjerfbeckin omakuvien "vaikea luokiteltavuus" tai yleensä johtolankojen niukkuus houkuttelee hakemaan tarttumapintaa tai selityksiä muualta kuin kuvista itsestään. Tämä kertoo kuitenkin enemmän muoto- ja omakuvan katsojasuhteen kuin Schjerfbeckin omakuvien erityisluonteesta. Kun Schjerfbeckin omakuvat eivät yksittäin ottaen ole kertovia luonteeltaan, kertomus rakentuu omakuvien kokonaisuuden oletetun kronologisen logiikan varaan. Omakuvien moniäänisyys vaiennetaan ja ne pelkistyvät henkilöhistorian kuvitukseksi.<sup>407</sup>

Tarkkaan katsoen ei voi puhua ajallisista muutoksista, vaan yleensä omakuvien keskinäisistä eroista, mutta myös niihin yksittäin rakentuvista eroista, omakuvien itse-erosta. Merkitsevää on näkemykseni mukaan pelkästään jo tosiasia Schjerfbeckin omakuvien keskinäisestä eroavuudesta myös hyvin lyhyen ajan sisällä toteutettujen teosten välillä. Se kertoo identiteetin epäjatkuvuudesta.

Omakuva voi viitata henkilöhistoriaan eri tavoin tai esittää suoraan elämäkerrallisia tapahtumia.<sup>408</sup> Kuitenkin myös silloin kun omakuvassa on viitteitä esitettyä laajempaan henkilöhistorialliseen kontekstiin, kyse on konstruktioista ja performatiivisesta tuottamisesta, ei dokumentista.

Biografinen lähestymistapa ei tietyllä tasolla ole sen ongelmallisempi kuin mikä tahansa historiallisen kontekstin varaan rakentuva tulkinta. Biografiset dokumentit ovat intertekstejä, eivät lähteitä.<sup>409</sup> Kuvan ja kontekstin välillä ei kuitenkaan vallitse hierarkiaa. Henkilöhistoria ei määrää omakuvan merkityksiä, se myös tuottuu niissä.<sup>410</sup>

Olenneista tässä yhteydessä on huomio siitä, että juuri Schjerfbeckin omakuvien esitysekonomian näkökulmasta henkilöhistoriallinen tulkintamalli on erityisen ongelmallinen.<sup>411</sup> Tekemisen tilanteeseen palautuvat piirteet korostavat omakuvien luonnetta performatiivina – tavalla, jota käsittelee edellisessä luvussa. Ne eivät ensisijaisesti avaudu kerronnallisen imperfektin tavoin, vaan visuaalisen lausumisen aktin preesensissä. Kuvatason suuntainen poseeraus sekä deiktinen rakenteen ja työstöjäljen korostuminen kytkee ne genren performatiiviseen tyyppiin, joka eroaa omakuvan biografis-narratiivisista esitysmuodoista. Konteksti, jonka suhteen kohde piiryy, on tekemisen akti itsessään, poseeraamisen ja maalaamisen tapahtuma. Olenneisin kysymys tällöin on se, kuinka malli ”presentoituu” maalauksissaan, kuinka hän maalautuu niihin *de facto*. Toisin sanoen, kuinka tekijä *maalauksensa keinoin* tuottuu.

Viittasin edellä Uwe M. Schneeden tulkintaan Helene Schjerfbeckin myöhäisistä omakuvista.<sup>412</sup> Vaikka sitä ohjaakin kuvanulkoinen tieto mallin iän kehystämästä elämäntilanteesta, Schneede myös erittelee Schjerfbeckin omakuvien kuvakeinollista tapaa esittää mallinsa ja sivuaa lajin typologisten erojen merkitystä. Tarkastelen Schneeden tulkintaa konkretisoidakseni Schjerfbeckin omakuvien performatiivista luonnetta.

Schneede vertailee Schjerfbeckin omakuvia taiteilijan aikalaisen ja ikätoverin Edvard Munchin (1863–1944) ajallisesti rinnakkaisiin, 1910–20-lukujen sekä vanhuusiällä, 1940-luvulla tehtyihin omakuviin. Molempien taiteilijoiden 1940-luvun omakuvien elämäntilanteen viitekehys on ikääntyminen. Ilmeisin omakuvia esitystavan näkökulmasta erottava piirre on se, että kaikissa tarkastelluissa Munchin omakuvissa figuuri esiintyy puoli- tai kokovartalokuvana. Lisäksi ympäröivä tila ja tilanne on määritelty; taiteilija on kuvannut itsensä tunnistettavien yksityiskohtien täyttämässä huonetilassa, jopa vuorokaudenaika ilmenee maalauksista.<sup>413</sup> Schjerfbeckin omakuvat rajautuvat sen sijaan pääalueeseen tai rintakuviksi, ja malli esitetään määrittelemättömässä tilassa.

Näiden piirteiden perusteella Schneede katsoo, että Munchin omakuvat ovat ”näyttämöllisiä” ja Schjerfbeckin omakuvat ”reduktiivisia”.

**409** Biografia taideteosten – omakuvien ja kuvien ylipäätään – analyysin ja tulkinnan kontekstina ei ole mitään annettua, vaan samalla tavoin ja samoista syistä tulkinnanvarainen kuin konteksti ylipäätään taidehistoriallisessa tutkimuksessa. Konteksti konstruoidaan tekstin tavoin. Ks. luku 2. Riitta Konttisen arvio Helene Schjerfbeckin aiempien elämäkertojen tai henkilöluonnehdintojen mytologisoivasta tendenssistä kertoo myös siitä, kuinka kirjoittaja (ja sen myötä kohde) toisaalta kytkeytyy ja ”kirjoittuu” kulloisiinkin taiteen ja taiteilijuuden käsityksiin. Konttinen 2004, 15–26. Schjerfbeckin persoonan ja elämän vaiheille rakentuneet myytit, kuten eristyneen taiteilijan herooinen kamppailu taiteestaan, pohjaavat leimallisesti modernistiseen taiteilijakäsitykseen.

**410** Visuaalisen, kuten verbaalisen autobiografian suhteen kerronnan ja sen kohteen välinen ero on periaatteellinen. Omakuvat eivät myöskään kuvita, vaan rakentavat identiteettiä performatiivisesti. Autobiografisen tekstin tavoin omakuva on itsessään henkilöhistorian ”tapahtuma” ja biografisen kerronnan subjekti. Ks. esim. West 2004, 178

**411** Todennäköisesti mitä tahansa omakuvaa värittää tekijän elämänvaiheiden yksilöllisyys, myös silloin kun teos on kuvakerronnallisesti niukka siten kuin Schjerfbeckin omakuvat ovat. Henkilöhistoriallinen selitys sille millainen omakuva visuaaliselta luonteeltaan on, ei välttämättä kuitenkaan välity tai maalaudu itse kuvaan. Schjerfbeckin omakuvien visuaalinen ilmaisu voi hyvinkin olla henkilöhistoriallisesti motivoitu. Tätä emme kuitenkaan voi nähdä itse kuvista. En väitä, etteikö esimerkiksi erityisesti Schjerfbeckin myöhäisten omakuvien maalaamisen motiivina voisi olla vanhenemisen reflektointi, fyysisessä tai kuoleman pohdinnan metafyysisessä merkityksessä. Kuvan keinoin se ei kuitenkaan näkemykseni mukaan välity.

**412** Schneede 2007.

**413** Myös teosten nimet viittaavat rajattuihin tilanteisiin ja kellonaikoihin.



Vanhenevan Munchin sairauden ja kärsimysten esitys hyödyntää ympäröivää "atmosfääristä" tilaa ja on Schneeden mukaan teatraalista, dramatisoivaa ja symbolisesti latautunutta, toisin kuin Schjerfbeckin tapa esittää itsensä.

Schjerfbeckin elämäntilanne ilmenee Schneeden tulkinnassa negaation kautta. Reduktiivisuus palvelee iän ja fyysisen tilanteen peittelyä ja toisaalta luovan mielen korostamista ruumiillisuuden kustannuksella, kun mimesis hapertuu ja ilmaisutapa nousee keskiöön.

Munchin ja Schjerfbeckin omakuvien vastakkain asetteleva vertailu "näyttämöllisyyden" ja "reduktiivisuuden" termein on ongelmallinen, koska Munchin maalausten kuvakerronnalliset piirteet liittävätkin ne aivan eri omakuvan formaattiin ja käytäntöihin kuin mihin Schjerfbeckin teokset kytkeytyvät. Cranstonin termein ne ovat non-autografisia.<sup>414</sup> Munchin maalauksessa *Omakuva espanjantaudissa* (1919) hahmon katse suuntautuu kuvatilasta kohti kuvatasoa ja maalauksen katsojaa/peiliä kohti.<sup>415</sup> Figuuri on kuitenkin huomattavan etäällä kuvatasosta. Omakuva ei indikoi katsomisen, katsottavana olemisen ja kuvan tekemisen simultaanisuutta. Istuvan taiteilijan kädet lepäävät sylissä. Sama koskee 1940–44 päivättyä *Omakuvaa, vartin yli kaksi yöllä* (kuva 12). Se torjuu visuaalisen kommunikaation vaikutelman samalla vieläkin painokkaammin; mallin katsojaan kohdistumaton katse harhailee kuva- ja huonetilan sisällä.<sup>416</sup> Omakuvat ovat kerronnallisesti etäännytettyjä. Munch "kertoo" itsestään, tai pikemmin elämäntilanteestaan esittämänsä ajan ja paikan määrein. Hän suhteistaa itsensä historiallisesti yksilöityyn tilanteeseen. Tilanne on kuitenkin maalaamisen aktin kannalta mennyt tai kuvitteellinen. Schjerfbeckillä keskiöön nousee sen sijaan esittämisen, katsomisen ja katsottavana olemisen yksilöity ja käsillä oleva tilanne.

Munchin ja Schjerfbeckin omakuvilla on ajallinen ja ikääntymiseen liittyvä biografinen yhtymäkohta, mutta kuvakeinollisesti tarkastellen ne ovat hyvinkin kaukana toisistaan. Schjerfbeckin omakuvissa ei ole esittäviä viitteitä elämäntilanteeseen tai ikääntymiseen kuten Munchin "sairashuoneen" näyttämölle dramatisoiduissa omakuvissa. Niiden välinen merkitsevin ero ei kuitenkaan ole ikonografinen, vaan esitysdynaaminen. Se ei liity niinkään siihen mitä ne esittävät tai jättävät esittämättä, vaan siihen, *miten* ne esittävät.

Schjerfbeckin omakuvat ovat, kuten Schneede toteaa, "reduktiivisia", mutta ainoastaan ikonisesti ja narratiivisesti tarkastellen. Ne eivät

414 Schneeden lähtökohta varsinaiselle tulkinnalle on Munchin ja Schjerfbeckin omakuvia yhdistävä biografinen ikääntyneisyyden fakta. Esittäviä viitteitä vanhuuteen on kuitenkin vain Munchin "sairashuoneen" näyttämölle dramatisoiduissa omakuvissa. Elämäntilanne on enemmän tai vähemmän niistä itsestään pääteltävissä. Schjerfbeckin omakuvien deskriptiivisten ja ruumiillisesti yksilöivien piirteiden puuttuessa tämä on biografiseen tietoon, ei kuvalliseen esittämiseen perustuva oletus, katsojan on luettava tämä merkitys niihin. Omar Calabresen typologiaa seuraten Munchin omakuvat lukeutuvat omakuvan narratiiviseen tyyppiin. Ks. Edellinen luku ja Calabrese 2006, 315–343.

415 Ks. Schneede 2007, 38.

416 Tekijä esittää itsensä luomansa kuvatilaa ja esittämänsä huonetilan sekä mielensä "sisätilan" rajaamana.



13

**HELENE SCHJERFBECK**

Omakuva, 1942

öljy pahville

30 cm x 25 cm

Yksityiskokoelma, Ruotsi

Kuva: Kansallisgalleria / Yehia Eweis

representoi Munchin omakuvien tavoin mitään "vanhuuden näyttämöä". Juuri tästä johtuen ne ovat kuitenkin jopa enemmän "näyttämöllisiä" kuin Munchin myöhäiset omakuvat. Omakuvien esitystapa on "teatterillinen" siinä merkityksessä, johon Michael Fried viittaa. Ne viittaavat representaation aktiin, kuvaa tuottavaan poseeraamiseen ja maalaamiseen itseensä. Tämä asettaa "reduktiivisuuden" toiseen valoon kuin Schneeden tulkinnassa.

Munchin omakuvat ja niiden edustama omakuvan tyyppi esittää mallinsa narratiivisesti etäännyttynä tavalla, jota käsittelin edellisessä luvussa. Tekijä esittää itsensä käsillä olevan maalauksen kannalta jo tapahtuneen aikamuodossa. Taiteilija kontrolloi kerronnallisesti rajaamaansa näyttämöä, positioista, joka ei ole katsojan ulottuvilla. Schjerfbeckin omakuvien näyttämö ei paikannu Munchin omakuvien tavoin niinkään tekijän luomaan virtuaaliseen kuvatilaan. Maalaukset muodostuvat itse näyttämöksi.

Schjerfbeck identifioituu käsillä olevaan maalaukseen, ei niinkään sen *representoimaan* todellisuuteen. Taiteilija ei, Munchin tavoin, toisinnata tai lavasta jotakin määrättyä "näyttämöä" kuvan tuolla puolen. Tästä syystä niiden "näyttämö" implikoi Munchia eksplisiittisemmin myös "katsomon". Schjerfbeckin omakuvien minä suhteistuu käsillä olevaan maalaukseen ja sen myötä vastaanoton prospektiiviseen kontekstiin, ei elämäntilanteeseen menneessä aikamuodossa kuten Munch.

Vastaanotto on henkilöhistoriaa relevantimpi tulkinnan viitekehys Schjerfbeckin omakuville. Katsottavaksi asettuminen ja minuuden toisenvaraisuus on itse asiassa Schjerfbeckin omakuvien keskeinen "sisältö". Itsen esittämisen intertekstuaalisten ehtojen ohella omakuvan erityispiirre on sen korostunut intersubjektiivisuus. Referentti maalautuu nähdyksi tulemisen horisontissa, ei vain omien havaintojensa subjektina. Schjerfbeck tekee tämän tosiasian omakuvissaan näkyväksi.

Sitä, kuinka vastaanoton tiedossa olevalla tai kuvitellulla kontekstilla on ylipäätään merkitystä sen kannalta, millaiseksi omakuva muovautuu, voi tarkastella Schjerfbeckin Suomen Taideyhdistyksen tilauksesta vuonna 1915 maalaaman *Mustataustaisen omakuvan* yhteydessä (kuva 29). Ahtola-Moorhouse tulkitsee maalauksen "konfrontaatioksi" taideyhteisön kanssa. Pidättyväisyydessä ja ylpeässä poseerauksessa sekä korostaessaan modernistista idiomia Schjerfbeck purki kaunaansa Taideyhdistyksen ymmärtämättömyydestä ja tuen puutteesta ja pyrki itsevarmasti vakuuttamaan taiteellista elinvoimaansa.<sup>417</sup> Schjerfbeck ottaa paikkansa, mutta toisaalta, Ahtola-Moorhousen sanoin: "Taiteilija on tilaajien katseen kohde,



14

**HELENE SCHJERFBECK**

Omakuva mustassa puvussa, 1934

öljy kankaalle

37 x 26,5 cm

Yksityiskokoelma, Suomi

Kuva: Kansallisgalleria / Henri Tuomi

sellainen millaiseksi hän mielessään ajatteli heidän luokitelleen hänet”.<sup>418</sup>

Omakuvassa ei esiinny yksinomaan Schjerfbeckin, vaan myös tilaajan, taideinstituution ”maalaama” Schjerfbeck.

Taideyhdistyksen omakuva ja taiteilijan suhtautuminen tilaukseen painottaa enemmän omakuvan prospektiivisiä kohtaamispintoja kuin tekijän autokommunikaatiota peiliin piirtyvän kuvansa äärellä. Julkisessa tilaustyössä rooliodotukset ja niiden kommentointi omakuvan visuaalisuuden kautta on luontevaa. Tekijä vertautuu aikalaistaiteilijoihin sekä asettuu suoraan dialogiin taiteilijaomakuvan tradition, esikuviansa kanssa.<sup>419</sup> Omakuvan maalautuminen dialogissa vastaanoton kontekstiin ilmenee kuitenkin myös tyystin toisenlaisessa, vuonna 1942 valmistuneessa *Omakuvassa* (kuva 13). Tiedetään, että kyseinen omakuva on maalattu Schjerfbeckin läheiselle ystävälle, Einar Reuterille, jolle taiteilija sen myös lahjoitti. Omakuva on erilainen kuin vuoden 1915 tilaustyö, paitsi ajan myötä muuttuneen ilmaisutavan näkökulmasta, myös siksi, että kyseessä ei ollut taideyhteisö nimettynä tilaajana. Tilaustyön ”konfrontaatiosta” ei nyt näy jälkeäkään. Ahtola-Moorhouse

<sup>418</sup> Ahtola-Moorhouse 2000, 27.

<sup>419</sup> Vuoropuhelua voikin lukea usealla tasolla valmiissa maalauksessa. *Mus-tataustaisen omakuvan* ilmaisutavan modernistisuutta on korostettu. Ajankohtainen taiteellinen identiteetti on dialogi elävien kollegoiden kanssa. Yhtäältä teos sisältää – tätä maalauksellisen ilmaisun tasoa – vaimentavan epämodernin elementin. Taustaa hallitseva tekijän nimi on arkaainen elementti, joka liittää Schjerfbeckin taiteilijuuden jatkumoon aina renessanssista saakka. Tarkennan tätä yhteyttä analysiluvussa.

15

**HELENE SCHJERFBECK**

Omakeu, harjoitelma

(Hopeataustainen omakuva), 1915

lyijykynä, akvarelli, hiili ja lehtihopea paperille

47 x 34,5 cm

Turun taidemuseo

Kuva: Vesa Aaltonen



näkee maalauksen luottavaisessa katseessa viittauksen nuoruuden omakuviin.<sup>420</sup> Kontakti katsojaan onkin luonteva ja vähemmän varautunut kuin lukuisissa muissa omakuvissa. Maalaus on lisäksi suhteellisen esittävä jo ennen sitä maalattuihin omakuviin nähden.

Palaan teoksen kuva-analyysiin ja vertailukohtiin tarkemmin analyysiluvussa. Tässä yhteydessä on kiinnostavaa se, että omakuvan tarkka osoite, nimetty henkilö näyttää ylipäättään muovanneen siitä hyvin erilaisen kuin monista muista omakuvista. Schjerfbeck maalasi itsensä kyseisen vuorovaikutussuhteen kehyksessä, yhtä lailla toisen katseen muovaamana kuin omien havaintojensa tai mielikuvien mukaan.<sup>421</sup>

”Osoitteella varustettu” *Omakeu* (1942) poikkeaa muista 1940-luvun omakuvista, mutta myös jo edellisellä vuosikymmenellä maalatuista omakuvista, joissa hahmon ilme näyttää toisinaan affektin vääristämältä tai hahmo on anatomisesti deformatu. Monesti työstöjälki irtautuu esittävästä funktiosta ja maalaus on myös tyyllisesti epäyhtenäinen.<sup>422</sup> Viitepiste, jossa tekijän identiteetti peilautuu ei näytä olevan vakaa kuten Reuterille

<sup>420</sup> Ahtola-Moorhouse 2000, 58–60.

<sup>421</sup> Riitta Konttinen huomauttaa Schjerfbeckin kirjeenvaihdosta, kuinka säilyneiden yli kahdentuhannen taiteilijan lähettämän kirjeen valossa ”eri henkilöille lähetetyt kirjeet näyttävät hiukan erilaisen Helenen.” Konttinen 2004, 17–18. Tämä kertoo identiteetin dialogisesta luonteesta.

<sup>422</sup> Esim. *Omakeu* (1935), *Mustasuinen omakuva* (1939) ja *Omakeu* 1944 (kuvat 22 ja 24 sekä takakannen kuva).





16

**HELENE SCHJERFBECK**

Omakuva paletteineen II, 1937–1945

öljy kankaalle

44,5 x 33,5 cm

Yksityiskokoelma

Kuva: Kansallisgalleria / Yehia Eweis

maalatussa omakuvassa tai Taideyhdistyksen tilaustyössä, jotka muovautuivat vuorovaikutussuhteessa tiedossa olevaan vastaanoton kontekstiin. Silti myös näiden muiden omakuvien luonne juontuu tulkintani mukaan nähdyn tuleminen prospektiin. Vuoropuhelu on nyt kuitenkin ambivalentimpi. Tähän liittyy näkemykseni mukaan naamion käsite, joka toistuu kuoleman tematiikan ohella Schjerfbeckin omakuvien tulkinnoissa. Taiteilijan on katsottu omakuvissaan rakentaneen julkista identiteettiä tai pyrkineen kätkeään minuutensa piirteitä. Viittasin edellä Shearer Westin näkemykseen, jonka mukaan Schjerfbeck ruumiillisesti yksilöiviä piirteitä hapertaessaan kätkei myöhäisissä omakuvissaan ikänsä. Muutkin kirjoittajat ovat korostaneet Schjerfbeckin tarvetta tai pyrkimystä suojautua julkiselta katseelta. Westin ohella Schneede ja Frances Borzello yhdistävät naamioitumisen myöhäisiin omakuviin.<sup>423</sup> Jälkimmäisillä mimesiksen reduktio toimii esteettisen ilmaisun hyväksi. Se korostaa subjektin taiteellista toimijuutta torjuen ruumiillisen ikääntymisen tosiasian. Michelle Facos taas liittää naamioitu-

**423** Schneede 2007; Borzello 2004.

- 424 Facos 1995, 16. Vrt. Holger 1997b, 110. Myös Riikka Stewen katsoo, että Schjerfbeck myöhäisissä omakuvissaan luopuu identiteettiä ylläpitävistä naamioista. Stewen 1997, 38. Jotkut Schjerfbeckin omakuvia pohjineet kirjoittajat ovat nähneet mallin toisinaan litteät ja kulmikkaat kasvopiirteet hyvinkin konkreettisesti esineellisen naamion kaltaisina. Ahtola-Moorhouse luonnehtii mallin kasvoja vuoden 1934 *Omakuvan mustassa puvussa* (kuva 14) kulmikkoudessaan ja sulkeutuneisuudessaan ”naamio-maisiksi”. Ahtola-Moorhouse 2000, 45–46. Hänen mukaansa *Omakuva* vuodelta 1935 (kuva 22) on ”commedia dell’arten pierrot-hahmo”. Ahtola-Moorhouse 2000, 46–47. Myös Schneede puhuu ”karikatyyrimäisyydestä” (*Mustasuinen omakuva*, 1939) (kuva 24). Schneede 2007, 36. Naamionkaltaiset, pelkistetyt piirteet kytkeytyvät kuitenkin täysin luontevasti plastisesta esittävytydestä etäntymiseen. Schjerfbeckin omakuvien kasvoja ei voi mielestäni myöskään liittää kubismin ja primitivismiin kiinnostukseen ei-länsimaisten kulttuurien rituaalisten naamioiden estetiikkaan. Naamio on sinänsä keskeinen ikonografinen ja temaattinen juonne modernismin ajan omakuvissa. Se juontuu identiteetin moderniin problematiikkaan, esimerkiksi yksityisen ja julkisen alueiden välisen rajan hämärtymiseen sekä taiteilijan roolin pohdintaan. Aiheesta enemmän esimerkiksi Clair 2004. Ks. myös Palin 2007, 110.
- 425 Analyysissään Schjerfbeckin *Omakuvasta paletteineen I* (1937) (kuva 1) Lars Wängdahl kiinnittää huomiota siihen, kuinka ambivalentti tekijän suhde on naamioitumisen ja ”todellisten kasvojen” paljastamisen suhteen. Wängdahl 1991.
- 426 Facos 1995, 16. Vrt. Stewen 1997, 36–38.
- 427 Schjerfbeckin omakuviin liitetty aggressiivisuus jakaa tulkintoja sen mukaan yhdistetäänkö tämä ominaisuus varhaisiin vai myöhäisiin omakuviin, joissa figuurin mimeettinen muoto hajoaa tai pelkistyy aiempaa selvemmin. Eroja on myös siinä, mitä aggressiolla tulkinnoissa tarkoitetaan (mistä se tulee, mihin se kohdistuu). Lena Holger tulkitsee myöhäiset omakuvat aggressiivisiksi. Samoin Christine Tams. Holger 1989, 48; Holger 1997a, 23; Tams 2012. Ahtola-Moorhouse (2000) yhdistää vihamielisyyden koko omakuvien sarjaan. Hän liittää tämän samalla Facosia konkreettisemmin omakuvien maalaamisajankohdan sosiaaliseen asemaan ja henkilöhistoriallisesti yksilöityyn asetelmaan tai tilanteeseen. Ahtola-Moorhouse katsoo, että vuoden 1915 kaksi omakuvaa, *Hopeataustainen omakuva* ja *Mustataustainen omakuva* (kuvat 15 ja 29), ilmaisevat ”kätkeytyä tai pidäteltyä aggressiota”. Ne ovat ”kaunan purkamista”, joka selittyy taiteilijan aiemmalla asemalla Suomen taide-elämässä. Ne ovat ”voimakas kannanotto viralliselle taholle”, myös taidemaailman sukupuolittavalle tendenssille. Ahtola-Moorhouse 2000, 27–28, 32. Myös myöhäiset omakuvat Ahtola-Moorhouse näkee aggressiivisina. Näidenkin kohdalla selitys löytyy taiteilijan ulkoisista olosuhteista. Myöhäisten omakuvien ”raivo ja aggressiivisuus” syntyy Schjerfbeckin voimattomuudesta tilannettaan kohtaan (taiteilijan kokemat pettymykset ja elämäntilanne). Omakuvat ovat viesti niille, joiden taholta Schjerfbeck tunsu tulleen väärintulkittuksi. Ahtola-Moorhouse 2000, 64–66.
- 428 ”She created a mask for herself, a visibly contrived public shielding the frail ego within”, Facos kirjoittaa (1995, 15). Vrt. Tamsin (2012) samanlainen näkemys. Riikka Stewen viittaa Schjerfbeckin maalauksia psykoanalyttisesta näkökulmasta tarkastelevassa artikkelissaan taiteilijan psyykeä muovanneisiin kokemuksiin, mutta asettaa analysoidut teokset samantavaisiksi toimijoiksi elämänkerrallisen tiedon rinnalle analysoidessaan 1910-luvun henkilöaiheisten maalausten psyykkistä latausta. Stewen 1997.

misen tarpeen varhaisiin omakuviin. Hän katsoo, että myöhäiset, vuosina 1944–1945 tehdyt maalaukset ovat aiempiin omakuviin rakennettujen naamioiden riisumista. Niiden ”brutaalissa rehellisyydessä” Schjerfbeck hylkää ”taiteellisuuden ja teeskentelyn”, luopuu julkisesta naamioista.<sup>424</sup>

”Naamioituminen”, joksikin tekeytyminen, jonkin roolin omaksuminen, johonkin rooliin tahtomatta asettuminen tai tarve väistää rooliodotuksia liittyy yleensä identiteetin problematiikkaan. En näe, että se liittyisi Schjerfbeckillä yksinomaan elämäntilanteisiin ja ikääntymiseen, ylipäätään henkilöhistorialliseen kehitykseen. Ulkoinen, toisille näkyvä ruumis on jo tahattomastikin eräänlainen naamio. Identiteetti määrittyy sosio-kulttuurisen tunnusmerkistön ja luokittelun nojalla. Yksilö ei voi hallita sitä, kuinka ruumiin kantamia merkitsijöitä luetaan.<sup>425</sup>

Naamioitumisen ilmiöön liitetään toisinaan Schjerfbeckin omakuvien kohdalla myös aggressio. Facos liittää aggression varhaisempiin omakuviin. Se on hauraan egon itsesuojelua, hän päättelee.<sup>426</sup> Toiset kirjoittajat ovat katsoneet, että Schjerfbeck päinvastoin myöhäisissä omakuvissaan antaa aggression purkautua näkyviin.<sup>427</sup>

Näille huomioille haetaan elämäntilanteeseen, ikääntymiseen tai yksilöpsykologiaan liittyviä selityksiä. Pelko itsen ja yleisön kohtaamisesta selittyy Schjerfbeckin suhteesta vanhempiinsa ja lapsuuden kokemuksiin.<sup>428</sup> Aggressio, kuten myös naamioituminen ja kuoleman viitteet, nähdään lisäksi elämänvaiheiden mukaan voimistuvana tai vaimentuvana. Vaikka taiteilijan yksilölliset kokemukset näitä piirteitä vahvistaisivatkin, ne juontuvat yhtä lailla subjektin ja ruumiin visuaalisen esittämisen ongelmallisesta suhteesta ylipäätään.

Identiteetti on sosiaalisessa määrittävyydessään paitsi toisenvarainen, myös vieraannuttava.



Se pelkistää ja etäännyttää yksilön subjektiivisesti koetusta minuudesta, joka on kerrostunut ja heterogeeninen sekä ulkoisia piirteitä muovautuvampi.<sup>429</sup> Identiteetin naamionkaltaisuus, sen sosiaalinen rakentuminen ulkoisille havainnoille tarjoutuvien piirteiden varaan on psykososiaalinen fakta, mutta myös edellytys itsen kommunikoinnille, tavallaan myös koetun minuuden viestimiselle. Richard Brilliant toteaa, että kasvot ovat naamio paitsi silloin kun niiden kantaja tavoittelee idealisoitua identiteettiä, myös silloin kun henkilö esittää ”itseään”; pyrkii välittämään jonkin puolen itsestään, joka ei ole näkyvä. Naamioilla on kaksinainen funktio. Ne estävät toisilta pääsyn mielensisäiseen, mutta samalla ne sitovat kantajansa sosiaalisesti näihin toisiin esittämällä jonkin näkyvän, ymmärrettävän tai tunnistettavan itsen muodon.<sup>430</sup>

Omassa tulkinassani liitän naamion ja aggression käsitteet henkilöhistoriallisia seikkoja yleisempään itsen esittämisen ja katsottavaksi asettumisen problematiikkaan. Mukautuminen jonkin tunnistettavan identiteetin muottiin on sosiaalisen näkyvyyden ehto. Hintana on kuitenkin koetun minuuden kannalta pelkistyminen. Tästä juontuu vähintään ambivalentti ”viha-rakkaus-suhde” omaan ulkoiseen kuvaan. Lukuisiin Schjerfbeckin omakuviin purkautuva ambivalenssi nousee tästä kaksinaisuudesta. Egon toisenvaraisuus on aggression lähde, Jacques Lacan tähdentää. Luonnehdinta naamioista ja aggressiosta saa merkityksensä itsen esittämisen psykoanalyttisen talouden yhtä lailla kuin Schjerfbeckin yksilöpsykologian tai elämänvaiheiden valossa.<sup>431</sup>

Omakekuva on oikeastaan jo toisen käden naamio. Fyysisesti läsnä olevan henkilön moniulotteiseen ”sosiaaliseen mimiikkaan” nähden itsen esitys rajautuu omakuvassa liikkumattoman kuvan visuaalisuuteen. Omasa tarkastelukulmastani katsoen omakuvaan kietoutuva problematiikka on *itsessään* syy naamion tai aggression ilmenemisiin omakuvissa. Berger Jr. huomauttaa osuvasti, kuinka muotokuva yleensä ilmentää paremminkin ”poseeraamisen psykologiaa” kuin kohteensa psyyken jatkuvuustekijöitä.<sup>432</sup>

Myös kuoleman tematiikka liittyy subjektin problematiikkaan ja kietoutuu naamioiden ja aggression ilmiöihin, ei ainoastaan fyysiseen katoavaisuuteen. Ahtola-Moorhouse toteaa, että Taideyhdistyksen *Mustataustaisessa omakuvassa* (kuva 29) Schjerfbeck on tilaajien katseen kohde ja esitti itsensä sellaisena millaiseksi he olivat luokitelleet hänet. Taiteilijalle tämä näyttää merkinneen kuolemaa metafyysisessä merkityksessä, sillä kirjeessään Einar Reuterille hän luonnehti omakuvaan lehtihopealla lisää-

**429** Subjektiivisesti koettu minuus liittyy eletyn ruumiin käsitteeseen. Se on ulkoisten havaintojen varaan rakentuvan ruumiinkuvan ohella identiteetin ulottuvuus. Palaan näihin käsitteisiin seuraavassa luvussa. Todettakoon tässä yhteydessä se, että kun ulkoinen ruumis muodostaa toisille identiteetin viitepisteen, niin itselle viitekehyksenä toimii yhtä lailla spatiaalisesti ja ajassa mobiili ruumis, jota ei sellaisenaan voi viestiä. Eletty ruumis on aistiva yksi, ei ruumiin kuvan tavoin havaittu, objektin kaltainen yksi.

**430** Brilliant 2008, 112–113. Vrt. Belting 2017.

**431** Egon käsitettä ja visuaalisuuden merkitystä sen kannalta tarkennan seuraavassa luvussa psykoanalyttisessä viitekehyksessä.

**432** Berger, Jr. 1994, 93.

määnsä nimeään "hautakirjoitukseksi".<sup>433</sup> Schjerfbeckin kommentti ilmentää uhkaa toimijuuden menetyksestä minuuden määrittelyssä. Omakuva uhkaa typistää yksilön objektiksi, kulttuurisesti konstruoidun identiteetin representaatioksi – uhkaa toisin sanoen pakottaa tälle naamion. Aggressio kohdistuu juuri tähän prospektiin subjektin kuolemasta representaation toisenvaraisuudessa. "Kuolema" tässä merkityksessä on myös varhaisempien omakuvien ja nuoremman Schjerfbeckin vuoropuhelun osapuoli. Myöhemmissä maalauksissa dialogi näyttäytyy kuitenkin toisella tavalla.

Michelle Facos katsoo, että omakuvat osoittavat Schjerfbeckin vahvaa halua kommunikoida, rakentaa julkista identiteettiä, mutta ilmentävät samalla pakonomaista tarvetta kätkeä "syvimmät tunteet". Olen samaa mieltä siitä, että kommunikaation ja kätkeytymisen vastakkaiset impulssit muodostavat Schjerfbeckin omakuvien keskeisen jännitekentän. En Facosin tavoin kuitenkaan näe, että ambivalenssi rajautuisi ennen vuotta 1944 tehtyihin omakuviin ja että myöhemmissä Schjerfbeck luopuisi egon varjelusta.<sup>434</sup> Myös myöhäiset omakuvat ovat vastakkaisten impulssien kyllästämiä niin keskinäisessä vertailussa kuin myös omakuvia yksittäin ylimääräviin piirteiden myötä.<sup>435</sup> Tarkennan tätä seuraavassa luvussa.

Olennaista on se, että katsojien ehdoilla määrittymisen prospekti (oli kuviteltu katse sitten Reuterin tavoin myötämielinen tai Taideyhdistyksen tavoin kuolettava) on omakuvia muovaava tekijä yhtä lailla tai jopa enemmän kuin taiteilijan minuuden jatkumo tai elämäntilanne. Nähdynsi tulemisen ennakointi toimii omakuvien minälle lacanilaisen katseen tavoin perspektiivin näkymättömänä katoamispisteenä. Maalaukset käyvät dialogia minuuden määrittymisen ehtojen kanssa, eivät pelkästään jonkun yksilöidyn keskustelukumppanin kanssa. Tästä juontuvat käsitykseni mukaan tekijänsä identiteettiä hämärtävät omakuvien efektit. Niiden minä oireilee subjektin sovittamattomuutta ruumiin ulkoisille parametreille rakentuvan sosiaalisen identiteetin muotteihin.

## Representaatiosta ruumiilliseen montaasiin

Munchin kerronnallisia piirteitä korostavia omakuvia voi luonnehtia "käsi-kirjoitetuiksi", Schjerfbeckin omakuvat ovat korostetusti *käsin* kirjoitettuja. Käsiä on kuitenkin epäselvä.

Schjerfbeckin myöhäisiä omakuvia hallitsee tyylillisen koherenssin sijaan "epäpuhdas" eklektisyys. Niistä ei voi tunnistaa toisteista idiolektia tai maalaustaiteen modernismiin vakiintuneiden kielioppien johdon-

<sup>433</sup> Ahtola-Moorhouse, 2000, 33; Konttinen 2004, 286.

<sup>434</sup> 1944 ja 1945 tehdyissä omakuissa Facos katsoo Schjerfbeckin zeniläisesti irtautuvan egostaan ("zen-like detachment"). Facos 1995, 13.

<sup>435</sup> Facos katsoo, että Schjerfbeckin omakuvien aggressiivisuus huipentuu "yhteen hänen aggressiivisimmista ja muodollisimmista omakuvistaan", *Omakuvaan paletteineen I* vuodelta 1937 (kuva 1). Facos 1995, 16. *Omakuvasta paletteineen I* valmistui kuitenkin lähes identtinen toisinto *Omakuva paletteineen II* (1937–1945) vielä vuonna 1945 (kuva 16). Schjerfbeck "allekirjoitti" varhaisemman omakuvan ja sen representaation minuudesta vielä samana vuonna, jolloin hän maalasi aivan viimeiset omakuvansa. Tämä, mutta myös monet muut maalausten tarkastelussa ilmenevät seikat eivät tue ajatusta aggression vaikutelman ja/tai egon varjelen ajallisesta vaimenemisesta asteittain sen paremmin kuin sen lisääntymisestä omakuissa, kuten toiset ovat tulkinneet (vrt. edellä).

mukaista soveltamista. Rakenteelliset, "kubisoivat" piirteet sekoittuvat, esiintyvät rinnakkain tai päällekkäin ekspressiivisen ja muotoa hajottavan, voimakkaan fakturaalisen sekä värin ilmaisua korostavan maalauksellisuuden kanssa. Myös plastinen vaikutelma, painopiste esittävyiden ja ei-esittävyiden akselilla, vaihtelee kuvasta toiseen vailla kronologista progression logiikkaa. Tai sitten työstöjäljen funktio on ambivalentti: on epäselvää, palveleeko se visuaalista mimesistä vai onko se kuvan pintaan huomion kiinnittävä maalauksellinen ele. Mihin Schjerfbeck omakuvissaan paikantuu, työstöjälkiin vai niistä rakentuvaan kuvaan?

Omakuvien monentasoinen huojunta on omiaan hämärtämään niiden ja tekijän identiteetin luettavuutta. Ne eivät ole naamioitumista siinä merkityksessä, että Schjerfbeck tekeytyisi joksikin "toiseksi", ylipäätään *joksikin*. Omakuvien minän ääriviivat pikemmin lykkääntyvät. Ne ovat näkyvään ruumiiseen sidotun identiteetin subversio ja elettyyn ruumiiseen kytkeytymän, ääriviivoiltaan muovautuvan minuuden ulottuvuuden affirmaatio.

Kohdetta yksilöivien piirteiden hapertumista on Schjerfbeckin myöhäisissä omakuvissa yhtäältä tulkittu kuoleman ennakkoinnin representaationa, "kallon esiin piirtymisenä" ja näin ikääntymisen väistämättömänä ruumiillisuuden faktana. Toisaalta sitä on pidetty päinvastoin ruumiillisuuden sublimaationa, modernismin taiteellisten tavoitteiden, luovan mielen korostamisena ja ruumiin kieltämisenä. Schneede tulkitsee, että Schjerfbeckin myöhäisten omakuvien mimeettinen "reduktiivisuus" merkitsee sitä, että taiteilija esittää itsensä ruumiittomana.<sup>436</sup>

On totta, että Schjerfbeck vähintään kyseenalaistaa oletuksen, että olisi omakuvissaan läsnä *havaitun* ruumiinsa parametrein.<sup>437</sup> Maalausten autoreferentiaalinen rakenne paljastaa niiden konstruoidun luonteen: paitsi vihjaamalla esittävin keinoin kuvan tekemisen tilanteeseen, myös alleviivamalla kuvien manuaalista ja tehtyä luonnetta. Osoittelemalla faktuurin kerrostunutta aineellisuutta, sen rakentumista maalauksellisista eleistä tai toisinaan kubismin tapaan geometrisista muodoista, omakuvat kyseenalaistavat sen että niiden alkuperä palautuisi yksinomaan havaintotodellisuuteen.

Esittävydestä irtoava visuaalisuus ei silti *korvaa* Schjerfbeckin omakuvissa viitteitä tekijän korporeaaliseen eksistenssiin, niin että tämä asettuisi tarkasteltavaksi yksinomaan luovan mielensä koordinaatein, ja että maalaukselliset ominaisuudet palvelisivat "merkitsevän muodon" optista läsnäoloa. Päinvastoin: hetkellisen pysäytyskuvan kaltainen esittävä vaikutelma peiliin katsovasta ja peilin tarjoamaa kuvaa jäljentävästä mallista murtuu

<sup>436</sup> Schneede 2007, passim. Schneeden typologiaan pohjaavat johtopäätökset Schjerfbeckin omakuvista eroavat omistani. Schneede katsoo, että Munchin omakuvat ovat Schjerfbeckin omakuvia ruumiillisempia. Munch tosiaankin *esittää* itsensä korostuneen korporeaalisenä. Kokovartalokuvien "koko keho" on suhteistettu ympäröivään tilaan, joka lisäksi on täynnä viitteitä historialliseen aikaan ja fyysiseen paikkaan. Hahmon ruumiillisuuden ehdollistamaa olemista alleviivaa lisäksi vanhan miehen kumara ja hauras olemus. Omakuviin rakentuu representaatio kehoon, aikaan ja paikkaan sidotusta henkilöstä. Schjerfbeckin omakuvissa ruumiillisuus kytkeytyy sen sijaan performatiivisesti itsen esittämisen ruumiillisesti paikantuneeseen toimintaan.

<sup>437</sup> Toisaalta kuvatason suuntainen, peilikuvan varassa maalaamista ilmaiseva poseeraus ilmentää samalla sitä, että omakuvat *suhteutuvat* ruumiin havaintoon, niiden lähtökohta on näkyvä ja välittömästi käsillä oleva todellisuus.

omakuvissa, mutta sen myötä keskiöön nousee ruumiin aikaan ja paikkaan sitova omakuvan tekemisen korporeaalinen fakta. Ruumiin kuva menettää ääriiviivansa, mutta ruumis on tämän myötä sitäkin enemmän käsillä.

Analyysiluvussa tarkastelen sitä, kuinka omakuvat asettavat lainausmerkkeihin tai subvertoivat kuvan esitetyn tilan ulottuvuuden ja kuinka niiden minä maalautuu kuvan materiaaliseen *pintaan*. Maalaukset ovat fyysisen ruumiin jatke, eivät sen kuva. Ne ovat myös katsojan fyysinen kohtaamispinta. Tekijä artikuloituu ja kohtaa katsojansa virtuaaliseen tilaan rajoituvan representaation sijaan – tai oudosti samalla kertaa – maalauksen muodostaman alter corpuksen ”iholla”.

Aktuaalista tekemistä osoitteleva omakuvien rakenne ohjaa huomion myös niiden ajalliseen ulottuvuuteen. Useat kirjoittajat ovat käyttäneet adjektiivien sijaan verbejä Schjerfbeckin omakuvia kuvaillessaan; pinta on esimerkiksi ”raaputtamisen” tai ”pyyhkimisen” tulos.<sup>438</sup> Maalaukset ovatkin erilaistuvien työstöjälkien aikaan venyvää kerrostuneisuutta, eivät optisen vaikutelman instanttiivisuutta. Juuri tyyllillisen ja mimeettisen muodon koherenssin puute korostaa faktuuria minää artikuloivan performatiivin keskeneräisyyden instansseina, maalaamisen eriaikaisten eleiden montaaasina pikemmin kuin modernismin ihanteiden mukaista ykseyttä.

Schjerfbeckin omakuvissa faktuurilla on *dialoginen* suhde omakuvien ikonisen ja ikonografisen tason representaatioon. Se asettuu poikkiteloin visuaalisen representaation objektivoivan pysähtyneisyyden kanssa. Omakuvat antavat esineellistymisen prospektin purkautua kuvaan ja maalauksen pintaan erilaisina epäröinteinä, kuvan sisäisinä ristiriitoina tai epäjohtonmukaisuuksina. Omakuvat kyseenalaistavat ylipäättään näkemisen merkityksen sekä käsityksen subjektista havaintojensa keskuksena.<sup>439</sup>

Vuoropuhelu sosiaalisen näkyvyyden ehtojen kanssa on omakuvan lajin latenttia psykodynamiikkaa. Schjerfbeckin myöhäisten omakuvien erityislaatu liittyy siihen, kuinka se purkautuu näkyvään niiden esitysdynamiikassa. Sen sijaan, että maalauksista olisi luettavissa Schjerfbeckin henkilöhistoriaan palautuvaa yksilöpsykologiaa, ne ovat itsessään psyykkisiä muodostelmia. Tämä on tutkimuksen keskeinen huomio, jota tarkennan omakuvien lähiluvun myötä luvussa 7. Sitä ennen, seuraavassa luvussa, valotan kuitenkin psykoanalyttistä näkemystä subjektin ja identiteetin problematiikasta sekä siitä, kuinka se kytkeytyy representaatioon ja visuaalisuuteen.

438 Esimerkiksi Moorhouse 2000, passim. Vrt. Tams 2014. Schneede kuvailee itsekin Schjerfbeckin omakuvia toisistaan erottuvien maalaustekniikoiden koosteeksi, huolimatta siitä, että käyttää niiden yhteydessä yksiköllistä ”tyylin” käsitettä, joka viittaa ilmaisutavan idiolektisuuteen tekijän persoonallisuuden tai taiteellisen identiteetin jatkuvuutena. Schneede 2007, 35.

439 Christine Tams katsoo, että työstöjälkeen ja formaaleihin piirteisiin kytkeytyvä ilmaisun taso on keskeinen Schjerfbeckin henkilökuvien, myös omakuvien merkitystä määräävä tekijä. Tams katsoo, että faktuurin tason ilmaisu *tukee* asentojen, eleiden tai ilmeiden tasolla luettavia emotioita ja mielialoja. Tams 2014. Tästä olen eri mieltä, sillä representaation taso on monesti ristiriidassa työstöjäljen dynamiikan kanssa. Tästä enemmän luvussa 7.

## 6 RUUMIS JA SEN KUVA PSYKOANALYYSIN VALOSSA

Omakuva on sokean piirtämä kuva sokeasta, Jacques Derrida esittää.<sup>440</sup> Esseessään *Sokean muistelmia* hän pohtii, kuinka omakuva reunustaa ja ohjaa kaksi ei-näkyvän aluetta. Omakuva syntyy tekijän havaintojen ulottumattomissa. Yhtäältä, koska piirtämisen ruumiillinen toiminta eroaa visuaalisesta havainnosta. Toisaalta koska katsoja, jota kohti omakuvan kommunikaatio suuntaa, on läsnä ainoastaan ”spekulatiivisesti”, peilin tuolla puolen, omakuvan esillepanon lykätyssä tulevassa. Tekijän havainnot, kuva ja katsojan havainnot eivät koskaan lankea yhteen.

Peilikuvan havainto ja piirtävän käden toiminta eroavat teknologisessa ja ajallisessa mielessä. Kuvan tekeminen on käden, ei silmän toimintaa. Omakuvan piirtäjän silmä on vuoroliikkeessä peilikuvan ja piirrosalustan välillä. Paperille kuva syntyy näköhavainnon tavoittamattomissa, silmän suhteen jälkikäsisesti ja sen kontrolloimattomissa. On looginen itsestäänselvyys, että juuri piirtäessään ja piirtämisen kautta piirtäjä ei näe. Jäljentämisen ruumiillisen työn, käden toiminnan hetkellä piirtyvää jälkeä ei voi nähdä, sillä piirtävä käsi peittää sen mikä on piirtymässä. Viiva tulee näköpiiriin vasta paperin pintaa myöten etenevän käden väistyessä ja sen ehdittyä jo toisaalle, jäljen jo synnyttyä.<sup>441</sup>

Se, mitä piirtämisestä syntyy ei itsessään voi olla mimeettistä.<sup>442</sup> Tämä on Derridan tapa ilmaista, kuinka omakuvan, kuten minkä tahansa kuvan tekeminen on performatiivinen akti. Jäljittelyn sijaan piirtäminen on kohteen tuottamista, käden suorittama teko. Omakuvan piirtäjän sokeuden toiseen rekisteriin Derrida johdattelee kysymällä, mitä ajatella jäljestä sen inskription jälkeen. Kun kuva käden piirtämänä syntyy tekijän näköpiirin ulkopuolella, jälkimmäisessä sokeudessa kuva ja sen edustama subjekti siirtyy tekijän näköpiirin ulkopuolelle. Valmiin kuvan myötä se asettuu katsojan havaintojen piiriin.<sup>443</sup>

Omakuva on näkyvyyden tavoittelua. Tekijä on kuitenkin sokea tälle näkyvyydelle. Hän tavoittelee näkyvyyttä paikassa, joka ei ole näköpiirissä, jota ei itse voi nähdä. Hän jäljittää itseään toisen katseessa, peilin tuolla puolen. Omakuvan alkuperä on toisin sanoen sen päämäärässä, kuva piirtyy valmiiksi katsojan havainnossa, siellä missä tekijä ei (enää) ole läsnä. Itse asiassa omakuvan rajaaman minuuden toisenvaraisuus edeltää

<sup>440</sup> Derrida 1993, 2, passim.

<sup>441</sup> Derrida kirjoittaa: ”The child within me wonders: how can one claim to look at both a model and the lines [traits] that one jealously dedicates with one’s own hand to the thing itself? Doesn’t one always have to be content with the memory of the other?” Derrida 1993, 36–37.

<sup>442</sup> Derrida 1993, 44–45.

<sup>443</sup> Derrida 1993, 53–62.

valmista kuvaa. Sitä piirtää vastaanottajan kuviteltu katse. Tietoisuus katsottavaksi asettumisesta muovaa sitä jo ennalta. Tekijä pyrkii kontrolloimaan tapaa, jolla tulee nähdä, tavallaan piirtämään ääriviivat katsojalle. Katsoja on kuitenkin oikullinen ja ennen kaikkea näkymätön tekijälle, joka tämän katseen pyrkii vangitsemaan.

## Oma vai Toisen kuva?

*Sokean muistelmat* jatkaa Derridan laajempaa läsnäolon metafysiikan purkutyötä omakuvan problematiikan näkökulmasta. Sen viitekehys on länsimainen traditio, jossa näkeminen on yhdistetty tietämiseen ja tietoiseen mieleen. Näkemys subjektista havaintojensa keskiössä, tietoisuutena ja omaehtoisesti määrittynä purkautuu myös Jacques Lacanin psykoanalyysin valossa. Ajatus identiteetin piirtymisestä ruumiin ja toisen siitä tekemien havaintojen pikemmin kuin tietoisien mielen varaan, noudattelee psykoanalyysin representaatiokriittistä näkemystä subjektista visuaalisen maailman rekisterissä. Havaintojen eli ”silmän” ja havaituksi tulemisen eli ”katseen” välillä vallitsee kuilu.

Havaintoja itsestä säätelee ja itsen kuvaa muovaa fantasia Toisen halusta, kuviteltu katse. Ääriviivojen piirtäminen itselle on loputon yritys sovittautua Toisen katseeseen. Lacanin ajattelun valossa se on yritys piirtää ääriviivat sille, mitä on mahdoton nähdä, sillä ”Et koskaan katso minua paikasta, jossa näen sinut”.<sup>444</sup> Lacanin katseen käsitteen ja imaginaarisen rekisterin taloudessa minän ”alkuperä” palautuu Toiseen. Identiteetti muodostuu sosiaalisen näkyvyyden intersubjektiivisessä kentässä, jota subjekti ei voi hallita.<sup>445</sup> Se, mitä tietoisesti tai tiedostamatta kuvittelemme toisen meistä haluavan, muovaa alusta lähtien käsitystä itsestämme ja ohjaa sitä, kuinka asetumme näkyvään maailmaan. Omaehtoiseksi ja myötäsyntyiseksi ajateltu minuus on harhaanjohtava. Viime kädessä identiteetti on itselle ja kanssaihmiselle suunnattu esitys, pelkkä kuva, joka ei tavoita psyyken dynaamista ja konfliktuaalista todellisuutta eikä subjektiä tiedostamattoman toimijuutena.

Lacanille egon viitepiste on ruumis, mutta ego on ruumiin mentaalinen kuva, joka etäännyttää subjektin eletyn ruumiinsa heterogeenisyydestä. Egoa kannattelee instanttiivinen ja haltuunottava havainto ääriviivojen rajaamasta ruumiin ykseydestä ja erillisyydestä sekä kulttuurisen *skreenin* ylläpitämät viettelevät sosiaaliset ideaalit, joita silmä palvoo ja joihin yksilö havaintonsa sovittaa.<sup>446</sup> Näkemistä ohjaa imaginaarisen

<sup>444</sup> Lacan 1998a, 103.

<sup>445</sup> Lacan käyttää isoa alkukirjainta ”Toisesta” (*Autre*), kun hän viittaa toisiin yhteisön ja sosio-kulttuuristen merkitysrakenteiden merkityksessä. Ison Toisen muista merkityksistä jäljempänä.

<sup>446</sup> Ranskan kielen sanakirjoissa écran tarkoittaa yhtä lailla valkokangasta, eli projisointipintaa, jossa jotakin tulee näkyväksi. Se tarkoittaa kuitenkin myös verhoa tai kaihdinta, joka päinvastoin peittää. Lacan viittaa écranin käsitteeseen sen kaksinaisessa merkityksessä yhdistäessään sen katseeseen yhtäältä imaginaarisen rekisterissä, jossa yksilö tulee sosiaalisesti näkyväksi jonkin identiteetin tunnusmerkistön nojalla, ja toisaalta reaalisen rekisterissä, johon Toisen halu ja halun Toisuus sijoittuvat, havainnoilta ja tietoisuudelta pääsemättömiin verhottuna. Lacan 1998a, 91–119. Tästä häilyvyydestä johtuen viittaa écranin käsitteeseen sen englanninkielisen käännöksen pohjalta lainasanalla ”skreeni”. Skreenin kaksinaisesta luonteesta Lacanilla ks. myös Quinet 1995, 144–145.

narsistinen logiikka, joka on sokea itsen ja toisen perimmäiselle heterogeenisyydelle. Sen myötä subjekti vangitaan pelkistäviin ja psyyken ambivalenssin kannalta mahdottomiin representaatioihin.

Ego on objekti. Toimijuus on subjektin määre. Subjekti taasen on tiedostamaton, jota ei sellaisenaan voi representoida. Toisin kuin rajoiltaan määritellyn objektin kaltainen ego, se näyttäytyy toiselle suunnatun ja halun suuntaaman puheen myötä. Subjekti puhuu, koska ei ole itsessään täysi. Se ei ole se entiteetti eli ego, joka kuvittelee olevansa, haluaisi olla tai jota kuvittelee toisen haluavan.<sup>447</sup>

Se, kuinka havaitsemme itsemme ja toisen on harhaanjohtavaa. Silti se on myös väistämätön minuuden kiintopiste. Väistämätön se on siksi, koska vain aistein havaittavana kokonaisuutena olemme edes jotakin toiselle, ylipäättään olemassa. Kuten Kaja Silverman kirjoittaa: "olla olemassa on tulla nähdyksi".<sup>448</sup> Yhtäkaikki, visuaalinen havainto minuuden viitepisteinä jäykistää puutteen merkitsemän ja liikuttaman subjektin ääriviivoitetuksi objektiksi.

Miten tämä liittyy omakuvan problematiikkaan ja Schjerfbeckin omakuvien erityisluonteeseen?

Lacanin ikonoklastinen käsitys visuaalisuudesta ja kuvan asemasta subjektin psykoanalyttisessa rakenteessa ei rohkaise omakuvan representaatiokriittisten mahdollisuuksien pohdintaan.<sup>449</sup> Ruumiin visuaalisen havaintomuodon ja subjektin samaistaminen on *méconnaissance*, väärintunnistus. Subjektin psykoanalyttiset määreet kuuluvat ei-näkyvän alueeseen, halun ääriviivattomuuteen. Omakuvan rajaama pysähtynyt havainto-objekti ei lähtökohtaisesti voisi tavoittaa subjektin psyykkisen dynamiikan todellisuutta.

Omakuva rakentaa mallinsa identiteettiä ennen kaikkea näkyvän ruumiin koordinaatein, aivan kirjaimellisesti ruumiin kuvan varassa. Lacanin käsitysten valossa koko genren voisi ajatella imaginaariseksi väärintunnistukseksi. Ernst van Alphen esittääkin, että perinteisissä muodoissaan muotokuva perustuu katteettomaan uskoon merkitsijän ja merkityn, eli kuvan ja sen kohteen yhteenlankeavuudesta.<sup>450</sup> Omakuva on imaginaarinen konstruktio, J. L. Koernerin mukaan pikemmin identiteetin ihanteen kuin minuuden dokumentti.<sup>451</sup> T. J. Clark luonnehtii omakuvan aktia katsomisen kautta toteutuvaksi fiktiiviseksi totalisaatioksi, jossa minä otetaan haltuun ja ymmärretään ykseytenä.<sup>452</sup> Puhuessaan omakuvan tekijän sokeudesta, Derrida esittää lacanilaisittain, että omakuvan referentti on tosiasiaassa tekijän havaintoa pakenevan katseen paikalle

<sup>447</sup> Ego on vain yksi psyyken komponentti. Ego ei ole subjektin keskiössä, vaan on itse asiassa objekti. Sen kautta subjekti vieraantuu itsestään, tulee itselleen objektiksi. Subjektin lacanilainen perustaton perusta on tiedostamattoman kineettinen haluvuus, kaikkea muuta kuin egon ideaalinen integraatio. Egon ja subjektin määritelmistä ja käsitteiden erosta Lacanilla, ks. Evans 1996, 50–1, 195–6. Tekstissäni käytän termiä subjekti paikoin neutraalisti; yhtäältä ilmaisemaan sitä positiota, mistä käsin todellisuus koetaan ja mistä sitä tarkastellaan, toisaalta tarkoittamaan yksilöä eli yhtä henkilöä erotukseksi toisesta, sen paremmin määrittelemättä mitä yksilöys tarkoittaa. Kun viittaa Lacanin määritelmään subjektista, tämä ilmenee tekstin yhteydestä.

<sup>448</sup> "To 'be' is in effect to 'be seen'." Silverman 1996, 133.

<sup>449</sup> Lacan suhtautuu epäilyksellä kuvan totuusarvoon ja lukeutuu näin 1900-luvun okulasentrismin kritiikkiin yhtenä keskeisimmistä kielellisen käänteen ja strukturalismin edustajista. Lacanin suhteesta visuaalisuuteen ks. esim. Jay 1994, 329–380.

<sup>450</sup> Alphen 2005, 21–47.

<sup>451</sup> Koerner 2005, 70.

<sup>452</sup> T. J. Clark, 2005, 64–5.



asettuva katsoja. Omakuva on nähdyksi tulemisen, katseen pikemmin kuin peilin indeksi.<sup>453</sup>

Lacan ei toisaalta esitä mitään erillistä analyyttistä näkemystä kuvataiteesta. Lacanin teoria on teoria subjektista, ei kuvan erityisluonteesta. Esimerkiksi Kaja Silverman, Elizabeth Grosz, Laura U. Marks ja Jennifer Fisher ovat osoittaneet, kuinka myös ruumiinsa rajaama yksilö ja kuva voivat asettua representaatioita ja imaginaarista järjestystä murtavan subjektin asemaan.<sup>454</sup> He ovat korostaneet ulkoisten havaintojen varaan rakentuvan identiteetin rinnalla eletyn ruumiin ulottuvuutta ja sen konfliktuaalista suhdetta skreenin pelkistäviin ja vastakkainasetteleviin erotteluihin. Eletty ruumis paikantuu singulaarisesti tilaan ja on minuuden ulottuvuus, joka muovautuu ruumiillisessa vuorovaikutuksessa. Se ei ole havaitun objektin kaltainen staattinen entiteetti. Eletyn ruumiin parametrit ovat haptisia, ne kytkeytyvät tilaan ja kosketusais-tisuuteen. Eletyn ruumiin ulottuvuus sisältää skreenin ylläpitämiä oppositio-naalisia identiteettejä subvertoivan toimijuuden mahdollisuuden.

Schjerfbeckin omakuvat artikuloivat maalauksen keinoin irtautumista identiteetin visuaalisista kannakkeista ohjaamalla huomion juuri haptisiin aistimuksiin. Ne murtavat näkyvään ruumiiseen sidotut identiteetin kiinnikkeet myös ajan ulottuvuudessa. Subjekti ilmaantuu ja egon ääriviivat lykkääntyvät Lacanin tarkoittamalla tavalla. Omakuvien representaatio- ja egokriittinen efekti juontuu puheelle ominaisesta esitysdynamiikasta. Staattisen objektiviteetin sijaan omakuvat avautuvat keskeneräisen puheen kaltaisen praksiksen näyttämöksi.

Lacanin subjektikäsityksen pääpiirteet muodostavat kiintopisteen Schjerfbeckin omakuvien analyyseilleni seuraavassa luvussa. Osoitan, kuinka omakuvat purkavat maalauksen keinoin egon väärintunnistusta kannattelevaa visuaalisten representaatioiden maailmaa.

Teen seuraavassa selkoa Lacanin psykoanalyttisesta teoriasta subjektin ja visuaalisen maailman suhteiden näkökulmasta.<sup>455</sup> Viittaan psykoanalyttisen subjektikäsityksen pääpiirteisiin enimmäkseen siten kuin ne kuvan tutkimuksen alueella ovat olleet käytössä. Helena Erkkilän performanssiteen tutkimuksen yhteydessä Lacanin ajattelun pohjalta jäsentämä psykoanalyttisen ruumiinkuvan problematiikka on omakuvan kannalta relevantti viitekehys.<sup>456</sup> Schjerfbeckin omakuvien erityisluonteen näkökulmasta eletyn ruumiin merkitystä painottava kriittinen tulkinta Lacanista on myös relevantti. Tarkastelen sitä luvun toisessa osiossa Kaja Silvermanin näkemysten valossa.<sup>457</sup>

453 Derrida 1993, passim.

454 Silverman 1996; Grosz 1994; Marks 2002; Fisher 1997. Mainitut tutkijat ovat dynamisoineet kriittisesti Lacanin teoriaa egosta ja identiteetistä ja purkaneet tämän näkemyksiin pohjautuvan kuva-ajattelun jäykyyttä ja determinismia.

455 Lacanin näkemys kehittyi ja muuttui ajan myötä 1930-luvulta hänen kuolemaansa saakka vuonna 1981. Lacanin ajattelu, josta on olemassa lukuisia tulkintoja, ei ole itsessään tämän tutkimuksen aihe. En pyri rekonstruoimaan tai tulkitsemaan Lacanin kokonaisajattelua tai viittaamaan kattavasti alkuperäiseen kirjallisuuteen. Varsinainen tutkimuskysymys on Lacanin keskeisten näkemysten ja käsitteiden asettaminen vuoropuheluun Schjerfbeckin omakuvien maalatun kuvan erityisten piirteiden kanssa.

456 Erkkilä 2008.

457 Silverman 1996.

Luvun lopuksi tulen kielen ja puheen merkitykseen Lacanin subjektikäsityksessä. Pohdin sitä, mitä Lacan oikeastaan tarkoittaa imaginaarisen ja symbolisen välisellä erolla. Osio pohjustaa tulkintaani Schjerfbeckin omakuvista, jonka mukaan niissä näyttäytyy Lacanin kieleen liittämä funktio ja egon imaginaarista rakennetta murentava toimijuus.

## RUUMIS, EGO JA SUBJEKTI IMAGINAARISEN, SYMBOLISEN JA REAALISEN KENTÄSSÄ

### Peili ja ruumiinkuvan minä: ideaali-ego

Identiteetti artikuloituu havaitun ruumiin koordinaatein ja kytkeytyy kulttuurisiin representaatioihin identiteeteistä. Se kiertyy *ruumiinkuvan* psyykkisen ja sosiaalisen käsitteen ympärille. Ruumiinkuva on itsen ja toisten mielikuvien ylläpitämä ja säätelemä tietoinen ja tiedostamaton psyykkinen representaatio ruumiista ja siihen paikantuvasta identiteetistä. Kokonaiskäsitys itsestä edellyttää itsen hahmottamista ulkopuolelta jonakin yhtenäisenä ja eheänä kokonaisuutena, ”objektina”, jotta itsensä voi ylipäättään ottaa tarkastelun kohteeksi. Ruumiinkuvan ansiosta jatkuvassa muutoksen tilassa oleva ruumis voidaan kokea samana ja jatkuvana.<sup>458</sup>

Ruumiinkuva ei tarkoita ruumiin välitöntä tai sattumanvaraista havaintoa tai empiirisesti havaittua fysionomisen ruumiin objektiviteettia. Ruumiinkuva sijoittuu mielen ja tosiasiallisen ruumiin väliin: ”Sen kautta ruumis kuvautuu psyykessä ja psyyke ruumiissa...”, Helena Erkkilä tiivistää.<sup>459</sup> Ruumiinkuvan psyykkisestä dimensiosta kertoo se, ettei se ota huomioon tosiasioita, vaan pitää kiinni eheydestään hinnalla millä hyvänsä. Tosiasiallisen ruumiin ja mentaalisten representaatioiden väliin sijoittuessaan ruumiinkuva voikin olla ristiriidassa ruumiin fysionomiaan nähden. Ruumiinkuvan konservatiivisuutta ja sen mentaalista luonnetta havainnollistaa niin sanottu aaveraajan ilmiö. Amputoitu raaja on läsnä ruumiillisten tuntemusten, kuten kivun ja myös fantasioiden kautta.<sup>460</sup>

Ruumiin eheyden ideaali ja tarve ylläpitää mentaalista kuvaa tästä eheydestä, riippumatta ruumiin todellisuudesta, on keskeinen huomio Lacanin teoriassa egon muodostumisesta. Lacan korostaa ruumiinkuvan psyykkistä dimensiota ja siihen kytkeytyvän minän toisenvaraisuutta. Vaikka identiteetti pohjautuukin ruumiillisuuteen, kyse ei ole alkuperäisesti ja eksistentiaalisesti läsnä olevasta ja yksilöstä erottamattomasta perustasta, vaan psyyken sisäistämien havaintokuvien *imaginaarisesta* ruumiista, jota piirtää fantasia yksilön asemasta oman ja toisen halun jännitekentäs-

**458** Erkkilä 2008, 89–91. Ruumiinkuvan käsitteen toi tieteelliseen tutkimukseen Paul Schilder (Erkkilä 2008, 89, 92–94). Lacan muovasi käsitettä omiin tarpeisiinsa. Lacanin edeltäjistä ja hänen ruumiin havaintomuotoa koskevan ajattelunsa suhteesta näihin ks. Roudinesco 2003.

**459** Erkkilä 2008, 94.

**460** Erkkilä 2008, 90–91.

461 *Imaginaarinen* on yksi Lacanin kolmesta rekisteristä, joissa subjekti määritetty ja operoi. Tarkennan imaginaarisen kuten myös siihen suhteutuvien *symbolisen* ja *reaalisen* rekisterin määritelmiä tämän alaluvun kuluessa. Lyhyesti ottaen Lacanin imaginaarinen on kuvien dimensio tai alue psyydessä, yhtä lailla havaittujen kuin kuviteltujen, tietoisten tai tiedostamattomien, kuten Martin Jay tiivistää (Jay 1994, 349). Rekisteriteoriasta ja sen merkityksestä yleisemmin Lacanin ajattelussa ks. Johnston 2013.

462 Vuonna 1949 Lacan täydensi ja muokasi jo 1930-luvulla kehrittelemäänsä teoriaa omaan kuvaansa peilissä samastuvasta lapsesta, itseiden perustan muodostavasta identifikaatiosta Lacan 2006, 75–81. Peilivaiheen käsitteen Lacan lainaa Henri Wallonin 1930-luvun alun huomioista. Roudinesco 2003, 27.

463 Lacan 2006, 80.

464 Sigmund Freudin keskeinen huomio ja avuttomuuden käsite ”Hilflosigkeit”, johon Lacan viittaa (Lacan 2006, 75–81), oli että inhimillinen organismi on suhteellisen kypsytön ja avuton syntymänsä hetkellä ja pitkän aikaa sen jälkeen. Laplanche & Pontalis 1973, 189–190.

465 ”The mirror stage is a drama whose internal pressure pushes precipitously from insufficiency to anticipation...”, Lacan kirjoittaa (Lacan 2006, 78). Lapsi löytää kuvasta sen mitä häneltä puuttuu, Erkkilä 2008, 103; vrt. ibid. 104–105.

466 Lacan 2006, 76–76.

467 Lacan 2006, 75.

468 Lacan 2006, 79.

469 ”The specular / turns into the social /”, Lacan kirjoittaa. Lacan 2006, 79.

470 Erkkilä 2008, 102.

sä. Lacan tähdentää identiteetin sosiaalista määräytyvyyttä ja subjektin kapeaa liikkumavaraa minuuden määrittelyssä sekä tästä juontuvaa ambivalenssia, psyyken konfliktuaalista luonnetta.<sup>461</sup>

Ego ja näkyvä ruumis kytkeytyvät toisiinsa. Yksilönkehityksen näkökulmasta ego saa alkunsa niin sanotussa peilivaiheessa.<sup>462</sup> 6–18 kuukauden ikäinen lapsi tunnistaa peilikuvan omakseen. Keskeistä on peilin tarjoama havainto oman ruumiin yhtenäisyydestä ja erillisyydestä toisiin nähden. Lacan määrittelee tapahtuman kuitenkin ”väärintunnistukseksi”.<sup>463</sup> Peilin tarjoama eheyden, erillisyyden ja kyvykkyyden kuva on illusio. Yhtenäisyys, jonka kuva tarjoaa, ei vastaa lapsen sisäaistista ja motorista kokemusta ruumiistaan tässä kehitysvaiheessa. Myös psyykkisesti lapsi on vielä fragmentoitunut, kaoottinen kokoelma haluja.<sup>464</sup> Eheyden imago on pikemminkin lupaus, eräänlainen viettelevä syötti, johon lapsi tarttuu oman avuttomuutensa ylittämiseksi.<sup>465</sup>

Peilin tarjoama autonomian kuva on harhaanjohtava, sillä peilikuvan löytämisen tilanteessa lapsi on, kuten Lacan huomauttaa, aivan konkreettisesti toisen ihmisen tai tukivälineen kannattelema. Havainto, jonka lapsi omaksuu egonsa viitepisteeksi, on vain hetkellinen.<sup>466</sup>

Lapsen näkökulmasta näyttää siltä, että hän itse on peilikuvan alkuperä ja että samastumispiste todella kuuluu hänelle. Ruumiista heijastuvat valonsäteet tuottavat kuvan ruumiinhahmon indeksinä. Lacan kuitenkin kyseenalaistaa peilivaiheen luonteen visuaalisena dyadina, sillä tosiasiaassa identifikaatio ei kohdistu ainoastaan oman ruumiin heijastukseen. Peili heijastaa lapsen lisäksi ympäristön.<sup>467</sup> Kuvaan rajautuvat myös lapsen rinnalla olevat henkilöt. Toinen ihminen ja toisen ihmisen ruumis toimii peilinä, lapsi samastuu kanssaihmissen imagoon.<sup>468</sup>

Oman ruumiin havainto ulkopuolelta, mutta myös sen rinnastuminen toisen ruumiiseen muodostaa minuuden ankkuroitumispisteen. Tämä huomio korostaa identifikaation ja sen perustaman identiteetin intersubjektiviasta ulottuvuutta. Minä havaitaan toisista erilliseksi entiteetiksi, mutta samalla *toisten tavoin* ruumiin rajaamaksi kokonaisuudeksi. Peilivaihe on askel kohti visuaalisen maailman sosiaalista määrittävyyttä.<sup>469</sup> Erkkilä kirjoittaa: ”...kun lapsi näkee itsensä visuaalisena hahmona, hän alkaa nähdä myös muut visuaalisina kokonaisuuksina, erillisinä ja oman paikan tilassa ottavina ja tajuaa, että toiset näkevät hänet juuri sellaisena.”<sup>470</sup>

Kun minän kiintopisteeksi tulee näkyvä ruumis, merkitsee se sitä, että subjekti näyttäytyy tarkastelun *kohteena* itselle ja muille. Tätä Lacan

tarkoittaa tähdentäessään läpi tuotantonsa egon olevan ennen kaikkea objekti, ei klassisen subjektin tavoin havaintojen alkuperä. Minä rakentuu ulkoisuudelle ja toiseudelle: peilikuvassa näen itseni ulkoa käsin, sellaisena kuin myös toiset minut näkevät. Samalla näen itseni toisen ruumiin peilikuvana, siten kuin näen toiset. Rakennun kahdessa merkityksessä toisen havainnolle – omalle havainnolleni toisesta ja toisen tekemälle havainnolle minusta.

Peili ja peileinä toimivat täysikasvuiset toiset tuottavat minuuden viitepisteen, jolle ei ole myötäsytntyistä tai ruumiillisesti koettua perustaa, vaan pikemmin sosiaalinen perusta. Olennaista psyykkisen kausaliteetin ajattelun kannalta oli Lacanin peiliartikkelin ajatus siitä, että minuuden viitepiste annetaan tai ”liitetään” lapseen ulkoa käsin. Peiliteoria osoitti, kuinka visuaalinen hahmo (Gestalt) kykenee vaikuttamaan ”organismiin formatiivisesti”. Ruumiin eheänä näyttäytyvä kokonaishahmo minuuden perustana on *malli*, ulkoinen muoto, joka on pikemmin ”määrittelevä kuin määritelty”.<sup>471</sup>

Samastumisen väärintunnistus ei ole ohimenevä vaihe. Subjekti arvioi itseään ja omaa paikkaansa toisten suhteen tämän ”imaginaarisen anatomian” perusteella läpi elämänsä. Kuvaan latautunut autonomian ideaali sisäistetään. Siitä tulee *ideaali-ego*, pakopiste, joka tiedostamattakin säätelee minän havaintoja itsestä ja toisesta.<sup>472</sup>

Identifikaatio muotoon, jonka kautta ruumiin rajat muodostuvat on välttämätön, jotta eronteko maailman ja itsen välillä mahdollistuu.<sup>473</sup> Identiteetin pohjana, eräänlaisena ”alkukuvana”<sup>474</sup> toimiva *méconnaissance* johtaa yhtä kaikki siihen, että ego on perustavasti ambivalentti rakenne. Se tuottaa ruumiinkuvaa ja Lacanin koko imaginaarisen ulottuvuutta leimaavan vieraantuneisuuden. Peilivaiheessa lapsi, Lacanin sanoin, ”omaksuu haarniskan”, eletystä todellisuudesta vieraannuttavan jäykän rakenteen.<sup>475</sup> Koska peilin kiinnittämä eheyden kuva ei ole minuuden ”luonnollinen” perusta, ainoastaan sen imaginaarinen kiintopiste, subjektin on myöhemminkin integriteettinsä ylläpitämiseksi *tavoiteltava* itseään tässä kuvassa.<sup>476</sup>

Ideaali-egon eletystä todellisuudesta vieraannuttava luonne johtaa myös siihen, että subjekti on altis tiedostamattomille fantasioille ruumiin hajoamisesta. Lacan muistuttaa egon suojaavan ja torjuvan panssarin murtumisesta esimerkiksi unissa, joissa ruumiista irtoaa osia tai sisäelimet asetetaan näytteille.<sup>477</sup> Yksilön jo ohitettua ruumiillisesti kehittymättömän

<sup>471</sup> Lacan 2006, 76–77. Vrt. Erkkilä 2008, 100, 102–103.

<sup>472</sup> Lacan 2006, 79–80; Johnston 2013, 10; Erkkilä 2008, 106–109. Peilikuvan lupaus autonomiasta toteutuu myös aikuisiän kannalta tarkastellen vähintäänkin vain vaillinaisesti. Subjekti ei Lacanin näkemyksessä kehity kohti itseriittoa. Myöhemmin kyse ei kuitenkaan enää ole omaksutun imagon ja ruumiillisen kehittymättömyyden välisestä ristiriidasta, vaan lapsen kehityksen varhaisvaiheeseen palautuvan riippuvuuden psyykkisestä vastineesta, jota käsittelen hieman jäljempänä.

<sup>473</sup> Silverman 1996, 11–12; Erkkilä 2008, 104–105.

<sup>474</sup> Lacan käyttää saksankielistä termiä ”Urbild”. Lacan 1991a, 74.

<sup>475</sup> Lacan 2006, 78.

<sup>476</sup> Yleensä ottaen eheyden imagon il-lusorisuus, se, ettei sitä voi kiinnittää itseensä, merkitsee sitä, että peilikuvan toiseen tai toiseen peilikuvana on sovittauduttava yhä uudelleen: ”Peilisamastuksia ei koskaan ’tehdä’ täydellisesti ja lopullisesti, niitä on pakko toistaa”, Erkkilä muotoilee. Erkkilä 2008, 109.

<sup>477</sup> Lacan 2006, 78. Hajonneen ruumiin fantasiasta laajemmin Erkkilä 2008, 105–110.

lapsuusvaiheen ja tosiasiallisen avuttomuuden tilan, kyse ei ole regressiosta peilivaihetta edeltävään fragmentoituneen ruumiin tilaan. Ymmärän asian niin, että alkuperäinen ristiriita ruumiin ja sen kuvan välillä jää elämään psyydessä trauman tavoin. Peilin ja toisten tarjoaman imaginaarisen eheyden hauras perusta itse asiassa *katalysoi* uhkaavien vastakuvien sarjan. Se osoittaa subjektin sovittamattomuuden kuvaan sulkiessaan pois jotakin tämän ruumiilliseen kokemukseen kuuluvaa. Toiselta suunnalta tarkastellen subjektin tosiasiallinen fragmentoituneisuus ajaa samastumaan eheyden kuvaan.<sup>478</sup> Voikin puhua eheyden ja hajoamisen välisestä imaginaarisen dialektisesta dynamiikasta.<sup>479</sup>

Hajonneen ruumiin fantasiaa katalysoi myös ideaali-egon perimältään sosiaalinen tuki kanssaihmissen imagon toimiessa peilikuvana. Omaksuttu tai subjektin kaappaava egon perustana toimiva kuva korreloi oman ruumiini peiliheijastuksen kanssa, mutta samalla se on toisen ruumiin kaltainen, jotakin yhtä lailla toiselle kuuluvaa. Identiteetin perustan voi saavuttaa vain samastumalla toiseen, se on aina lainattu. Ego on rakenteeltaan alter-ego, paitsi peilin tarjoaman eheyden kuvan ulkoisuudessa ja tosiasiallisessa tavoittamattomuudessa, mutta myös siinä, kuinka se paikantuu toisen ruumiiseen.<sup>480</sup>

Kun ego rakentuu toisen varaan, se on paranoidinen struktuuri, Lacan tähdentää; ego on narsistisesti viettelevä, mutta samalla kilpaileva. Suhde ruumiinkuvaan on myös aggression lähde ja kohde. Aggressio kohdistuu itseen toisena mutta myös toiseen itsenä, sillä toinen tavallaan alkaa asuttaa minun ruumistani, kun omaksun tältä eheyden ja erillisyyden ideaalikuva.<sup>481</sup> Imaginaarinen ego on tästä syystä yhtä lailla itsemurhaava kuin murhaava, Silverman tiivistää.<sup>482</sup> Ideaalisen kuvan introjektio johtaa subjektia ”sisältäpäin” uhkaavien disintegraation tai epäideaalisten kuvien projektioon. Yksilö ”viskaa maailmaan sen epäjärjestyksen, joka perustaa hänen olemassaolonsa”, Lacan kirjoittaa.<sup>483</sup>

Murhaavuudella Silverman viittaa siihen, että vaikka identiteetin edellytys on toiseen samastuminen, tämä ei merkitse toisen asemaan asettumista ”itsestä poistumisena”. Ego on perustaltaan reduktiivinen ja narsistinen, rakenteeltaan ”samaan” palauttava. Silverman kutsuu tätä itse-identtisyyden eli idiopaattisuuden periaatteeksi.<sup>484</sup> Ego on kykenevän astumaan ulos omasta kuvastaan, se ei elä toisten ruumiissa eikä niiden kautta. Se assimiloii itseensä toisia ulkoisen kuvan tai ”muodon” ominaisuudessa. Egon imaginaarinen ja ulkoiseen muotoon palautuva

478 Ks. Evans 1996, 67; Johnston 2013, 10.

479 Vrt. Boothby 2001, 133–154; Evans 1996, 67.

480 Erkkilä 2008, 110–112. Lacan tarkastelee transitivismin ilmiötä, joka on samanaikainen ja rinnakkainen ilmiö peilivaiheelle: ”Lapsi, joka lyö toista sanoo, että häntä itseään lyötiin; lapsi, joka näkee toisen kaatuvan, itkee.” Lacan 2006, 92.

481 Dylan Evans (Evans 1996, 28–29) määrittelee: ”The image of another person’s body can only be identified with insofar as it is perceived as similar to one’s own body, and conversely the counterpart is only recognized as a separate, identifiable ego by projecting one’s own ego onto him”.

482 Silverman 1996, 42. Vrt. Boothby 2001, 150–154.

483 ”...casting out onto the world the disorder that constitutes his being.” Lacan 2006, 93. Egon paranoidinen struktuuri, Lacan toteaa, on niiden kahden momentin erottamattomuus, joissa subjekti kieltää itsensä ja syyttää toista. Lacan 2006, 93.

484 Silverman 1996, 22–27.

alkuperä luo vastakkainasettelevan pohjan subjektien välisille suhteille. Itsemurhaava ideaaliseen egoon tarrautuminen jottaa myös toisen murhaavaan väärintunnistukseen.<sup>485</sup>

### Halun kirjoitusta peilissä: ego-ideaali

Peilivaiheen ruumiinkuvan hahmo on sisällyttävä ja samaan aikaan ulossulkeva myöhempien identifikaatioiden perusta. Ego vahvistaa itseään ”kannibalistisesti” liittämällä toisen korporeaaliset koordinaatit omiinsa tai hyljeksien kaikkea sitä, mitä se ei voi niellä, inkorporoida oman kuvansa ideaalisuuteen, siihen mikä uhkaa sen integraatiota. Eron ja identifioitumisen koordinaatteja ovat sellaiset ruumiinkuvan ulkoisiin parametreihin pohjautuvat havainnot kuin luokka, sukupuoli tai etninen alkuperä.<sup>486</sup>

Sukupuolen tai luokan kaltaiset, ruumiinkuvaa arvottavat erottelut johdattelevat kulttuurin ja yhteisön rooliin minuuden muodostumisessa sekä ruumiinkuvan formaalin eheyden tasoa yksilökohtaisemman identiteetin piirteisiin. Käsittelen tätä seuraavaksi ja tarkennan samalla egon omaksumisen motivaatiota sekä kielen eli symbolisen rekisterin roolia siinä.

Lacan korostaa, ettei egon omaksuminen ole biologisesti ohjelmoitu kehitysvaihe tai organismin sisältä kumpuava impulssi, vaan ulkoapäin, kulttuurisesti ohjautuva ilmiö. Subjektia itsensä tunnistavana toimijana ei ennen peilivaihetta ole. Ei ole mitään edeltävää minää, joka ”päittäisi” samastua ruumiin näkyvään hahmoon. Mikä sitten saa subjektin omaksumaan imaginaarisen egon vieraannuttavan haarniskan?

Peilin illusorisessa eheyden kuvassa itsen tavoittelua katalysoi narsistinen impulssi piirtyä halun kohteeksi. Hoivaajan ja lapsen välisellä libidinaalisella dynamiikalla on rooli imaginaarisen ruumiinkuvan sisäistämisessä.<sup>487</sup> Eleiden ja vähitellen sanojen muodostama symbolinen rekisteri viestivät toisen halua.<sup>488</sup> Vanhempi ei ainoastaan kannattele lasta, vaan rohkaisee tätä elein ja sanoin samastumaan peilikuvan ideaaliseen ruumiinkuvaan. Kuva on lapsen ruumiin

**485** Egon ruumiinkuvallisen itse-identtisyysperiaate tulee kärjekkäimmin esiin sukupuolten välisen anatomisen eron havainnossa, reaktiossa siihen ja siinä, miten se strukturoi yksilön myöhempiä havaintoja. Poika on kykenemätön ”havaitsemaan” äidin ruumiista, koska se ei ole kopio hänen omasta ruumiistaan. Hän ei näe mitään tai kieltää näkemänsä, hän yrittää muovata havainnon vastaamaan odotuksiaan. Tämän torjunnan seurauksena aikuisiän reaktio on joko kauhu silvotun olion edessä tai voitokas halveksunta. Silverman 1996, 25.

**486** Lacan 2006, 89–98; Erkkilä 2008, 110–112, 122–12; Silverman 1996, 22–27.

**487** ”Äidin” sijaan kattavampia ilmaisuja ovat hoivaaja tai ”ensimmäinen Toinen”, sillä lapselle merkityksellinen hoivaaja ja ”ensimmäisen rakkauden” kohde ei välttämättä ole biologinen äiti. Hoivaajan ensimmäinen toinen on ”maternaalinen hahmo”, jolla ei viitata biologiseen sukupuoleen, vaan siihen funktioon, jonka kyseinen henkilö täyttää. ”Paternaalisen funktion” täyttää se toinen, joka rajoittaa lapsen ja maternaalisen hahmon välistä suhdetta, viime kädessä edustaessaan inestikieltoa. Ks. Johnston, 11–12. Tautologiaa välttääkseni käytän sekä termejä hoivaaja että ”ensimmäinen toinen”, mutta myös äiti, jolla kuitenkin siis viitataan kyseiseen maternaalisessa positiossa lapsen suhteen olevaan hahmoon.

**488** Lacanin myöhemmässä painotuksessa peilivaiheesta isojen toisten eleet ja sanat kannustavat identifioitumaan peilikuvaan. Tällä oli kaksi ratkaisevaa seurausta peilivaiheen ajattelulle. Ensinnäkään peilin imaginaarinen rekisteri ei edellä kehitysvaiheena kielen ja sosiaalisuuden symbolista rekisteriä. Hoivaajien toisten sanat ja ruumiinkieli, eli sosio-lingvistiset muuttujat tuottavat sen, että tietyt valikoidut aisti- ja havaintokokemukset, mukaan lukien ruumiin peili-kuva, varautuvat. Toiseksi, egon imagistinen ydin on jo alun alkaen ”Toisen diskurssin” kyllästämä. Johnston 2013, 10–11. Lacanin ajattelua on lähestytty yhtäältä siten, että kaikki olennainen sisältyy jo uran varhaisvaiheeseen ja myöhempi tuotanto vain artikuloi keskeisiä teesejä edelleen. Toisaalta Lacanin ajattelun on nähty muuttuneen jopa radikaalisti ajan kuluessa. Molemmat lähestymistavat ovat puolustettavissa, Paul Verhaeghe toteaa. Verhaeghe 2001, 1. Itse näen Lacanin tuoneen uusia kerrostumia ja käsitteitä matkan varrella, mutta ajattelun ytimenä säilyi huomio subjektista tavalla tai toisella lykättynä ja intersubjektiiivisesti ehdollistuneena, viitataan sillä sitten peilivaiheen imaginaariseen toiseen, itsen ja toisen välillä medioivaan merkitysrakenteiden symboliseen rekisteriin 1950-luvulla tai vietiin liikkeeseen kohti reaalisen mahdollitonta 1960-luvulla ja sen jälkeen.

489 Erkkilä 2008, 113–126; Johnston 2013, 9–11.

490 Jo 1940-luvun peilivaiheartikkelissaan (Lacan 2006, 75–81) Lacan viittasi sosio-symbolisen ympäristön merkitykseen peili-identifikaatiossa. Dyadisuuden sijaan peilisamastuminen on triadinen struktuuri (Johnston 2013, 7). Symbolisen rekisterin merkitys vahvistuu Lacanin ajattelussa 1950-luvun kuluessa. Symbolinen rekisteri on kommunikaatiota ja intersubjektiivisen aluetta määräävä ja strukturoiva, ”poissa-oleva”, ei-kenellekään kuuluva differentiaalinen systeemi, joka jäsentää oman rakenteensa nojalla havaintoja itsestä ja toisesta, sekä strukturoi kanssakäymistä ja kommunikaatiota subjektien välillä – ei välttämättä subjektin haluamalla tavalla, vaan aina oman, subjektiivisen kokemuksen, eletyn ruumiin tai haluavan subjektin kannalta puutteellisen ja reduktiivisen logiikkansa nojalla. Symbolisen rekisterin radikaalia toiseutta Lacan korostaa kirjoittamalla ”Toinen” (*Autre*), kun imaginaarisen rekisterin kanssaihminen, havaittu toinen, on *autre*. Iso Toinen ymmärretään toisinaan pelkästään verbaalisen kielen systeemiksi. Lacan ei kuitenkaan viittaa niinkään luonnolliseen kieleen kuin todellisuuden sosio-kulttuuriin jäsenysperiaatteisiin. Peili, kuten Johnston huomauttaa, ei ole Lacanille vain fyysinen objekti. Myös toisten puhe, eleet, asennot, mielialat, kasvoniilmeet jne. pelaavat takaisin kuvan itsestä eli antavat osviittaa siitä, kuinka näyttäydyn muiden perspektiiveistä. Johnston 2013, 6–7, 11. Myös reaalisen rekisterin radikaali vieraus ilmaistään viittaamalla sen ”Toiseuteen”. Reaalisesta tarkemmin jäljempänä. Toisen eri merkityksistä ks. myös Miller 1989, 20–21.

491 Kun viittaan lapsen tosiasialliseen, fyysisesti läsnä olevaan hoivaajaan, kirjoitan ”toinen”. Kun taas viittaan lapsen ja hoivaajan toisen välillä medioivaan merkitysten rakenteeseen eli ”toiseen” kielen käyttäjänä, merkitysten antajana ja edustajana, kirjoitan ”Toinen”. Symbolinen rekisteri vahvistaa tai ”allekirjoittaa” kolmantena osapuolena peilin tarjoaman havainnon. Erkkilä muotoilee: ”Lapsi kääntyy peilikuvastaan Toisen puoleen odottaen puhevalta toiselta merkkiä, joka vahvistaisi ja tekisi todeksi peilikuvan havainnon”. Erkkilä 2008, 113.

tuottama heijastus, mutta sen ideaalisuus tulee toiselta. Lacanin ajattelun läpäisevä maksiimi halusta Toisen haluna sysää tapahtuman liikkeelle.<sup>489</sup>

Kun Lacan 1960-luvulla viittasi uudelleen peilivaiheteoriansa kieli oli yleensäkin visuaalista havaintomaailmaa alkuperäisemmin subjektia ehdollistava ulottuvuus.<sup>490</sup> Kielen symbolinen rekisteri on imaginaarista rekisteriä aiempi ja ruumiinkuvallisia identifikaatioita säätelevä, jopa määräävä tekijä. Peilisamastuminen tarkentui dyadisuuden sijaan rakenteeltaan kolminapaiseksi. Tapahtuman kolmas osapuoli on kielen Toinen, ne sosio-kulttuurisesti rakentuneet merkitykset joiden ”sanansaattajina” hoivaajan toisen eleet ja sanat toimivat.<sup>491</sup>

Kypsytön lapsi on hoivaajansa rakkaudesta, tähän huomion kohdistavista teoista ja eleistä riippuvainen. Tämän seurauksena kehittyä myös biologisen tarpeentyydytyksen ylittävä psyykinen riippuvuus näihin eleisiin ja tekoihin. Ne toimivat merkkeinä hoivaajan rakkaudesta. Lapselle elintärkeän toisen merkityksellistämä ideaalinen kuva peilissä on myös toisen halun merkittäjä. Ele tai huudahdus on näkyvän alueen strukturoiva symbolisen rekisterin osoitin, joka asettaa imaginaarisen ruumiinkuvan eheydelle libidinaalisen arvovaruksen. Kuvassaan lapsi näkee itsensä toisen rakkauden kohteena. Tässä mielessä peilin ideaalinen kuva on omaa halua säätelevän Toisen halun katalysoima esitys.

Merkitysten medioiva struktuuri säätelee havaintoa omasta ruumiista. Tämä merkitsee sitä, että lapsi vieraantuu ruumiistaan paitsi peilikuvan ulkoisuudessa, myös symbolisen rekisterin alueella. Kielellisyys on tässä tarkentuneessa näkemyksessä itse asiassa imaginaarista alkuperäisempi egon kannake; se ulottuu peilisamastumista varhaisempiin vaiheisiin. Lacanin *vaateen* käsite selventää tätä.

Vaade on kielellisen tai yleensä strukturoidun kommunikaation esiaste. Se on biologisen *tarpeen*, kuten nälän viestimistä. Lapsen itku tai elehtiminen on tällainen vaade, kieltä ennen sanoja, jolla avuton, toisesta riippuvainen olio ilmaisee hätäänsä ja kutsuu hoivaajan paikalle tyydyttämään tarpeen. Vaateet kohdistuvat objekteihin, joita äiti tarjoaa lapselle ruumiillisten tarpeiden tyydyttämiseksi, erityisesti ruumiin osiin, kuten rintaan. Koska tarpeen tyydyttävä objekti tulee toiselta, se saa lisämerkityksen todisteena tämän rakkaudesta. Lacan tähdentää sitä, kuinka vaateeseen aina kietoutuu biologisen tarpeen ylittävä merkitys. Se artikuloi tarpeen, mutta toimii myös rakkauden vaateena. Tarveobjekti ”yli-



määräytyy” avuttoman lapsen kaikenkattavassa riippuvuudessa toisesta.<sup>492</sup> Erkkilä kirjoittaa: ”Kohdatessani avuttomassa tilassa (Hilflosigkeit) Toisen, joka täyttää ruumiini tarpeita, nälkää, janoa, lämpöä ja suojaa, tästä Toisesta tulee sinänsä tärkeä... tuon Toisen läsnäolosta tulee minun ehdottoman rakkauden vaateeni kohde. Lapsen vaateen ilmaiset tuovat Toisen paikalle ja tämä läsnäolo alkaa tulla itsessään tärkeäksi, niin, että se tavallaan ylittää tarpeiden tyydytyksen. Lapsi ei vain vaadi jotakin konkreettista objektia, kuten rintaa, vaan alkaa tulkita rinnan merkiksi äidin rakkaudesta.”<sup>493</sup>

Koska ehdoton rakkauden vaade on jonkin erityisen tai ylipäättään eloonjäämisen kannalta välttämättömän ruumiillisen tarpeen ylittävä vaatimus äidin jatkuvasta läsnäolosta sinänsä, sitä on mahdoton toteuttaa, toisin kuin välittömän tarpeen tyydytys. Äiti ei voi olla totaalisesti läsnä. Se merkitsee viime kädessä sitä, että äiti olisi yhtä lapsen kanssa, samaa ruumista.<sup>494</sup>

Vaateen objektit ovat *osa-objekteja*. Ensinnäkin siinä merkityksessä, että tarpeen tyydyttävä ja rakkautta symboloiva objekti kuten äidin rinta, on ruumiin osa, ei toinen kokonaisuudessaan. Toiseksi sen vuoksi, että rinta tai mikään muukaan objekti ei voi kattaa rakkauden ehdotonta vaadetta. Objektit ovat viime kädessä vain jännöksettömän läsnäolon, olemisen täyteen, puutteellisia merkitsijöitä. Ehdottoman rakkauden vaade saa osa-objekteissa ainoastaan väliaikaista ja vain osittaista vastakaikua.<sup>495</sup>

Objekti on luonteeltaan kielellinen, lapsen ja äidin suhdetta medioiva symbolisen rekisterin merkitsijä, ei rakkauden vaateen toteutuma. Se ei voi kattaa halun kokonaisvaltaisuutta. Vaateen objektit ovat osittaisia, eivätkä ne voi kattaa rakkauden ehdotonta vaadetta siksikään, että niihin kohdistuu myös toisen vaade. Vaateet ovat kahdensuuntaisia. Niiden objektit asettuvat oman ja toisen halun jännitekenttään. Vaateen suunnan voi hahmottaa libidinaalisen järjestymisen eri vaiheina. Oraalivaiheessa subjekti esittää itkullaan invokatorisen vaateen tulla ruokituksi. Anaalivaiheen siisteyskasvatuksessa hoivaajan toinen esittää vaateen.<sup>496</sup> Toisaalta, kuten Erkkilä huomauttaa, myös oraalivaiheessa ja -toiminnoissa vaade on kahdensuuntainen. Hoivaaja ei ainoastaan tarjoa ravintoa, hän myös vaatii lasta syömään.<sup>497</sup>

Symboliseen rekisteriin astuminen katkaisee ruumiillisen yhteyden hoivaajaan. Lacanin tähdentämä kielen vieraus ruumiiseen nähdessä näyttäytyy. Miten ruumiin ommeltuminen kieleen kytkeytyy imaginaarisen egon ja identiteetin alueeseen?

**492** Vaateen käsitteestä ja vaadedynamiikasta: Erkkilä 2008, 118–122; Evans 1996, 34–35; Johnston 2013, 13–15.

**493** Erkkilä 2008, 120–121.

**494** Tämä oikeastaan onkin lapsen tiedostamaton toive, ”paluu kohtuun”, yhteensulautuminen äidin kanssa. Tästä luopumista vaade itse asiassa ilmaisee: ahdistusta erosta, joka ehdottoman rakkauden vaateen itse asiassa synnyttää.

**495** Osa-objektin käsitteestä ja osa-objektin suhteesta vaateeseen ks. Evans 1996, 34–35; Johnston 2013, 14–15; Erkkilä 118–120.

**496** Lapsi tulkitsee – tosiasiasa ruumiin-toimintojen hallintaan tähtäävän – äidin vaateen potalle istumisesta niin, että uloste objektina on se mitä äiti rakkauden vastineeksi vaatii. Ulostesta tulee vaihdon väline, rakkautta medioiva merkki. Ulosteen arvovaraus korostaa rintaakin painokkaammin kulttuurin roolia biologisen ylitse, sitä, kuinka biologisesti arvoton ja torjuttava saa symbolisen arvovaruksen. Erkkilä 2008, 118–122; Boothby 2001, 248–252. Libidinaalisen talouden perusta denaturalisoituu ja tulee sosio-kulttuuristen voimien ja tekijöiden alaisuuteen, kuten Johnston muotoilee. Johnston 2013, 13–14. Slavoj Žižek on käsitellyt vaadeobjekteja marxilaisin käsittein. Žižek 1992, 5.

**497** Evans 1996, 34–35; Erkkilä 2008, 119–120.

Peilisamastumista edeltävässä vaiheessa ruumiin *osiin* ja osa-objekteihin kohdistuvat vaatteet hallitsevat lapsen libidinaalista elämää. Peilivaiheessa toisen vaade – ”Se olet sinä!” – kohdistuu peilin tarjoamaan ruumiin ideaaliseen kokonaiskuvaan. Ruumiinkuvasta kokonaisuutena, peilin tarjoamasta ja toisen merkityksellistämistä ”kokonaisobjektista” tulee vaateen kohde.

Lapsen ompelu osoittavin elein ja kannustavin huudahduksin ruumiinsa ihannekuvaan peilissä on primääri identifikaatio. Lapsi omaksuu sen oman avuttomuutensa ja riippuvuutensa, eli rakastetuksi tulemisen tarpeensa ja hoivaajan halun kohtaamispinnalla, oman ja toisen vaateen jännitekentässä. Vähitellen vaatteet ohjaavat entistä sofistikoituneempiin ja nyansoidumpiin ruumiinkuvan kiinnikkeisiin ja kohti eriytyvää identiteettiä. Pelkästä ruumiin kokonaishahmon erillisyyden ”formalistisesta” havainnosta huomio siirtyy sen ominaisuuksiin.

Peilisamastumisen ideaali-egoa voi luonnehtia egon alkukuvaksi tai muodoksi, johon ajan myötä toisten opastuksella liitetään erilaisia sisältöjä, laadullisia ja arvottavia erotteluja, sellaisia kuin ”komea poika” jne. Nämä ovat hoivaajien toiveiden eli Toisen halun paineessa syntyviä sekundaarisia identifikaatioita, joissa *ego-ideaali*, eli egon yksilökohtaisen ihanneen koordinaatit muodostuvat.<sup>498</sup>

Toisen vaateen ehdollistama lapsen ehdottoman rakkauden vaade kohdistuu nyt siihen millainen lapsen tulisi olla, jotta tämä olisi rakkauden arvoinen. Tässä mielessä ruumiinkuva on nyt se vaihdon väline, hoivaajan toisen ja lapsen välillä medioiva rakkauden merkitsijä, joita aiemmin olivat ruumiin *osiin* kytkeytyvät objektit.

Ego-ideaali rakentuu paitsi ruumiinkuvaan kohdistettujen vaateiden sisäistämisessä, myös sen ulossulkemiselle, minkä lapsi hoivaajien vaateissa tulkitsee ei-halutuksi, sille mikä ideaaliin ei kuulu. ”Ego-ideaali preferoi, asettaa arvojärjestykseen ja vertailee ideaalin perusteella asettaen komparatiivisia oppositioita suhteessa ideaaliin: esimerkiksi parempi-huonompi, ylempi-alempi, kauniimpi-rumempi.”<sup>499</sup> Ego-ideaali on merkitsijöiden rakentama diskursiivinen konstruktio. Se perustuu oppositionaalisille eroille, ei merkitsijän ja merkityn luonnolliselle tai motivoidulle suhteelle.

Ego-ideaali on rakenne, joka rajaa subjektin yksilöksi. Silti se on ideaali-egon tavoin jotakin eletyn ruumiin ulkopuolella olevaa. Se etäännyttää ruumiillisuudesta, erottaa lapsen osa-objekteista ja viettien kirjo- masta ruumiista. Sitä ei kuitenkaan kannattele visuaalinen havainto, vaan

<sup>498</sup> Ideaali-egon ja ego-ideaalin ero Lacanilla: 1991a, 129–142. Vrt. Erkkilä 2008, 122: ”Ego-ideaali voidaan siis ymmärtää subjektin identifikaationa Toisen ideaaleihin. Subjekti samastuu Toisen näkemykseen, mitä hänen tulisi olla ollakseen ideaalinen Toisen silmissä. Ego-ideaali tarjoaa minälle kiinne- kohdan ja näkökulman oman minän ulkopuolella, josta käsin subjekti tulee tietoiseksi ja arvioi omaa egoaan samalla tavalla objektina kuin Toisenkin”.

<sup>499</sup> Erkkilä, 123. Ks. myös *ibid.*, 145.

symbolinen rekisteri.<sup>500</sup> Se on hoivaajien toisten esittämien vaateiden strukturoima ja näin kielen rakentama kuva. Ideaali-ego on samastumista toisen ruumiin hahmoon, ego-ideaali on samastumista merkitsijään.<sup>501</sup> Se on Toisen ideaalien sisäistämistä osaksi tiedostamatonta ruumiinkuvaa ja vaateiden projisoimista imaginaariseen ruumiiseen.<sup>502</sup>

## Skreen

Ego-ideaalin diskursiivisen rakentumisen myötä yksilö tulee kosketuksiin skreenin kanssa. Kielen varaan muodostuva egon ideaalinen kuva sijaitsee ja rakentuu myös hoivaajan yksilöidyn ensimmäisen toisen tuolla puolen. Se palautuu sosio-kulttuuristen, anonymien rakenteiden Toiseuteen. Hoivaajien toiset toimivat sosio-kulttuurisen Toisen sanansaattajina, sillä he ovat itsekin symbolisen rekisterin (yli)kirjoittamia. Ideaalit joihin lapsi vanhempiensa reaktioissa kiinnittyy, suhteistuvat kulttuuriin diskursseihin, aina normatiivisiin malleihin saakka. Ruumiinkuvaa kirjoittaa viime kädessä skreenin sosio-kulttuurinen merkitysstruktuuri, joka säätelee halluttavan ja ei-halluttavan ruumiinkuvan ominaisuuksia.<sup>503</sup>

Egon ideaalista ruumiinkuvaa ja skreeniä yhdistävästä kielellisestä luonteesta huolimatta ego-ideaalin ja skreenin tarjoamien identiteetin muottien välillä on suhteellinen ero. Kaja Silverman on korostanut tämän eron merkitystä. Ego-ideaalin parametrit ovat vuorovaikutuksessa skreeniin, mutta ego-ideaali ei pelkisty niihin. Silverman tähdentää, että väärintunnistavaan peiliin verrattuna skreenin tuottama vieraantuminen on radikaalimpaa. Kuvan ja minän vastaavuus ratifioidaan kulttuurisesti, ei lapsen hoivaajien läsnä olevien toisten katseissa ja oman läsnä olevan ruumiin välittömästi tuottamassa kuvassa.<sup>504</sup>

Lasta peilissä osoittava ele tulee hänelle välittömästi merkityksellisten ja läsnä olevien toisten taholta. Skreeniä rakentava katse on sen sijaan yksilöimätön symbolisen rekisterin iso Toinen. Sitä ei sellaisenaan voi nähdä, eikä se näe subjektia yksilönä edes siinä rajatussa merkityksessä kuin ensimmäiset toiset. Skreeniä kannattelevaa katsetta ei voi omaksua eikä paikantaa. Se on anonymi tai kenen tahansa katse, "toisten läsnäoloa sinänsä".<sup>505</sup>

Skreen välittää subjektin psyykkisiä markkeeraajia ulkoisina havaintoina, sellaisina reduktiivisina ja poissulkevinä kategorioina kuten ihonväri tai penis, ja luokittelee näiden kautta identiteettejä. Se on niiden ruumiinkuvallisten muottien varanto, joka antaa subjektille sosiaalisesti

**500** Ideaali-ego on egon imaginaarinen alkuperä, ego-ideaali on sen symbolisen alkuperä. Imaginaarinen ego ommeltuu symboliseen rekisteriin toisten tarjoamien, ruumista merkityksellistävien, osoittimien myötä. Vrt. Erkkilä 2008, 122.

**501** Erkkilä 2008, 124.

**502** Vaateet kiinnittyvät ja ketjuuntuvat tiedostamattomaan, joka ohjaa toimintaamme ja säätelee havaintojamme tietoisia ajatuksia ratkaisevammin. Tiedostamaton muodostuu signifikaatioketjuista, niistä vaateista, joilla subjekti ommeltuu kieleen. Ks. Erkkilä 2008, 129–131.

**503** Skreen kannattelee normatiivisten, ideaalisten ja ei-ideaalisten ruumiinkuvien erottelua. Skreen on "niiden representaatioiden repertuaari, jonka avulla kulttuurimme hahmottaa kaikkia niitä 'eron' variaatioita, joiden kautta sosiaalinen identiteetti kirjoituu", Silverman tiivistää (Silverman 1996, 19). Ks. myös Silverman 1996, 24–37; Erkkilä 2008, 125–128. Skreen (écran) kytkeytyy Lacanilla katseen käsitteeseen, joka on keskeinen seminaarissa XI. Ks. Lacan 1998a, 91, 93, 96–97, 106–108. Katseen käsitteestä tarkemmin jäljempänä tässä luvussa.

**504** Peilisuhteessa lapsen ja kuvan välinen suhde on sekä ikoninen että indeksinen. Peilin heijastama kuva muistuttaa läsnä olevan kanssaihmissen ruumiinimagoa ja lisäksi todistaa indeksisesti lapsen simultaanisesta läsnäolosta tilassa. Skreenin käsite ei implikoi tällaista ikonista tai indeksikaalista motivaatiota. Silverman 1996, 18–20. Skreen eroaa peilistä siten, että kulttuurinen katse, jota se ilmentää, on paikantumaton ja persoonaton. Silverman 1996, 18.

**505** "The presence of others as such". Lacan 1998a, 84. Katse on kuviteltu, ei havaittu tai paikannettu yksilöidyn toisen katse ja se eroaa näkemisestä. Se on pikemmin nähdyksi tulemistä. Ibid. 84, 102.

tunnistettavan tai luettavan ”muodon”. Samastumisille tarjoutuvat ”muodot” poikkeavat kuitenkin siitä ”muodosta”, jonka ego-ideaalin yksilökohittaiset parametrit ovat rakentaneet. Skreenin tarjoamiin identiteetteihin nähden ego-ideaalinen ruumiinkuva on nyansoidumpi. Siihen liittyy henkilökohtaisiin tilanteisiin kytkeytyviä ideaaleja, jotka eivät ole universalisoivia.<sup>506</sup>

Jokaisella on yksilöllisen vaadedynamiikan seurauksena uniikki ja skreenin jaetuista parametreista poikkeava tapa nähdä itsensä, ja myös toinen. Vaikka ruumiinkuva ommeltuukin toisen hallinnoimaan symbolisen rekisterin konstruktion, yksilöllisesti muovautuneena ego-ideaali kykenee ylläpitämään etäisyyttä kulttuurisen katseen kannattelemiin normatiivisiin parametreihin.<sup>507</sup>

Sitä, kuinka skreenin julkinen katse muovaa ruumiinkuvaa eri tavalla kuin yksilöiden väliseen vuorovaikutussuhteeseen perustuva vaadedynamiikka, voi tarkastella Schjerfbeckin Taideyhdistykselle maalaa-man *Mustataustaisen omakuvan* (1915) ja Reuterille tarkoitetun *Omakuvan* (1942) välisinä eroina, joita käsittelin edellisessä luvussa (kuvat 29 ja 13). Jo alun perin julkiseksi tarkoitetussa omakuvassa hahmon ruumis on merkinomainen, taiteilija-identiteetin signifioijaksi pelkistynyt. *Mustataustainen omakuva* tukeutuu muutenkin konventionaaliseen ikonografiaan. Empiirisen ruumiin havaintoihin ”realistisemmin” linkittyvä olemus sekä läsnäoloa ilmentävä habitus Reuterin omakuvassa on läheisen ystävän omnipresenssin efekti, yksilöidyn toisen hyväksyvän katseen muovaama.

**506** Ks. Erkkilä 2008, 122, 125. Vaateiden logiikka muovaa subjektin halun ekonomiaa yksilöllisesti ja skreenin asettamista ideaaleista poikkeavalla tavalla. Ego-ideaali ja ruumiinkuvani sovittautuu siihen fantasiaan, jonka olen luonut omalla *erityisellä taval- laan* haluavasta ensimmäisestä toisesta. Kaja Silverman muistuttaakin, että jokaisen ”halun kieli on ainutkertainen” (”Unique language of desire”). Silverman 2000, 23. Tietyn subjektin tahtomiset ja toiveet muodostuvat suhteessa idiosynkraattiseen ja paradigmaattiseen alkunäyttämöön. Se toimii ”transsendentaalisena mahdollisuusehtona subjektin libidinaaliselle ekonomialle” ja ”tuottaa symptomaattisia manifestaatioita”. Johnston 2013, 16.

**507** Ks. Silverman 1996, 154–161, 180–185.

## Peilin taakse: objekti a ja katse reaalisen rekisterissä

Ego-ideaali on rakenne, joka rajaa subjektin yksilöksi. Yksilöllisyys rakentuu kuitenkin ensimmäisten toisten ja symbolisen rekisterin Toiseuden varaan. Joskin identiteetti voi poiketa skreenin normatiivisista ihanteista, se on sittenkin konstruktio ja eletyn ruumiin heterogeenisyyttä sensuroiva rakenne. Tästä syystä se on myös omiaan tuottamaan ylijäämää, joka uhkaa ruumiinkuvan koherenssia. Koska ego-ideaali on symbolisessa järjestyksessä määräytynyt, se on jotakin ruumiiseen täysin integroitumaton, ulkopuolella pysyttelevä ideaali, johon subjekti pyrkii ruumiinsa sovittamaan.

Huomio yksilön sovittamattomuudesta ego-ideaaliseen ruumiinkuvaan johdattelee halun dynamisoiman subjektin talouteen. Ego-ideaalin kokonaiseen kuvaan asettuminen sensuroi osan ruumiillisuudesta. Äidin

ja lapsen välillä rakkautta kommunikoiviin ruumiinosiin ja niihin liittyviin osa-objekteihin kohdistuneissa vaateissa lapsi on "hajallaan", ruumiin merkityksellisiin osiin ja osa-vietteihin lohkoutunut. Ego-ideaalissa vietit eivät näy, se peittää alleen alkuperäiset rakkauden vaateet.<sup>508</sup>

Subjekti syntyy haluavana, puutteen subjektina siinä ylijäämässä, jota reaalisen tarpeen tyydyttävä objekti ei voi kattaa. Kun vaateen artikuloimat tarpeet voi tyydyttää, rakkauden vaatimus on ehdoton ja tyydyttämätön.<sup>509</sup> Objektit eivät voi koskaan tyyntäytyä halua. Siksi subjekti aina toistaa vaateen tai hakeutuu lakkaamatta objektista toiseen.<sup>510</sup> Juuri haluavuuteen nähden aina puutteellisena mikään objekti ei koskaan voi toteuttaa rakkauden ehdotonta vaadetta: objekti on halun syy.

Ylijäämän tuottama halu on eheyden ja erillisyyden ideaalia uhkaava, sillä se kurkottaa kaiken objektivoitavan tuolle puolen. Halun horisontissa on minän ja toisen välisen erillisyyden kumoava symbioosi mater-naalisen hahmon kanssa. Imaginaaris-symboliseen astumisen ja objektiksi tuleminen seurauksena symbioosi on kuitenkin mahdoton.

Halu manifestoituu vietin varaamisissa erityisissä objekteissa, joissa tavoitellaan menetettyä yhteyttä ensimmäiseen Toiseen. Yhdeksi näistä Lacan nimeää katseen. Skooppisen vietin objektina katse kuuluu esi-imaginaariseen, *reaalisen rekisterin* ulottuvuuteen.

Katse on monesti ymmärretty ainoastaan imaginaarisen ja symbolisen rekisterien valossa.<sup>511</sup> Lacan ei sulje pois tätä tulkintaa. Katse rakentaa ja ylläpitää skreeniä, jossa ruumiinkuvamme resonoi ja johon so-vittaudumme, jossa "tekeydymme" haluttavaksi kulttuuriselle katseelle. Tällöin se kytkeytyy vaateeseen. Lacan puhuu naamioista ja skreenillä leikkittelystä, siitä, kuinka subjekti tekeytyy merkitsijäksi, jonkin muun edustajaksi, sekä ideaali-egon ja Toisen tavoittelusta "metsästämisenä", tavallaan asettumisesta syötiksi kulttuuriselle katselle.<sup>512</sup>

Imaginaaris-symbolinen katse on se, miten näen itseni kuvassa ja on suhteessa siihen mitä pidän itselleni ideaalisena. Katse tässä merkityksessä voimistaa ruumiinkuvan rajoja.<sup>513</sup> Lacan määrittelee katseen radikaaleimmassa ulottuvuudessaan kuitenkin myös yhdeksi egoa uhkaavista ja ruumiinkuvaa lohkovista vietin osa-objekteista. Tämä katseen reaalisen rekisterin taso korostaa ruumiinkuvaan ja yleensä näkemiseen liittyvää alkuperäistä puutteellisuutta. Katsetta hakevan vaateen ylijäämässä, katseen reaaliosassa ulottuvuudessa ilmaantuu subjekti, joka eroaa egosta.<sup>514</sup> Reaalisen rekisterissä katse on ylijäämän ja halun elementti, joka *syntyy*

508 Erkkilä 2008, 123.

509 Evans (1996, 35) kirjoittaa: "[W]hile the needs which demand articulates may be satisfied, the craving for love is unconditional and insatiable, and hence persists as a leftover even after the needs have been satisfied; this leftover constitutes desire".

510 Johnston (2013, 14) konkretisoi: "Parents of children are all too familiar with seemingly endless series of demands from the little ones ('I want a sandwich,' 'OK, here's a sandwich'... 'I want a lollipop,' 'OK, here's a lollipop'... 'I want a new toy,' 'OK, here's a new toy'... and on and on until an exhausted parental 'No' is pronounced and wearily defended against vigorous protests). Adults, whether parents or not, also are aware of a similar desiring restlessness in themselves, an inability to acquire an object or attain a success that would be 'IT' (with-a-capital-I-and-T), the final be-all-and-end-all *telos* of wanting and wishing satisfying them for good forever after. Similarly, an adult in a romantic relationship never is content with being told that he/she is loved by the beloved only once; he/she insists upon repetitions *ad infinitum* of the affirmation by the significant other that, 'I love you' (as if no affirmation is ever quite enough)".

511 Seminaarissa XI (Lacan 1998a) esiteltä katse on monen muun Lacanin käsitteen tavoin tuottanut eriäviä tulkintoja. Ks. esim. Berressem 1995. Katseen kaksinaisesta määrittelystä vaateen ja halun ulottuvuudessa ks. myös Erkkilä 2008, 139–41.

512 Lacan 1998a, 107.

513 Erkkilä 2008, 132.

514 Lacan 1998a, 102–104, 114–119, 181–184, 270. Vrt. Evans 1996, 72.

- 515 Lacan 1997.
- 516 Johnston 2013, 3–8; Miller 1989, 24–25; Evans 1996, 159–160.
- 517 "In our relation to things, in so far as this relation is constituted by the way of vision, and ordered in the figures of representation, something slips, passes, is transmitted, from stage to stage, and is always to some degree eluded in it – that is what we call the gaze". Lacan 1998a, 73.
- 518 Lacan 1998a, 104.
- 519 Vietti on halun osittainen manifestatio. Oraalinen, anaalinen, invokatorinen tai skooppien vietti aktivoituu sitä vastaavan osa-objektin liikkeellepanemana. Lacanin käsitys vietistä painottaa sen sosiokulttuurista syntymekanismia, kun Freudin ajattelu pitää auki mahdollisuutta ymmärtää vietti myötäsyttyiseksi. Halun ilmiönä vietti *muodostuu* symbolisaation myötä, vietin objektit varautuvat vaateiden hajottaessa ja eriyttäessä lapsen ruumiin erilaisiin merkityksellisiin osiin ja osavietteihin. Halusta poiketen vietti kiinnittyy johonkin kohteeseen, "muotoon". Halulla ei ole objektia, se on jakamaton. Rinnan ja ulosteen lihallisen ja materiaalsen objektin lisäksi invokatorinen ääni ja skooppien katse lukeutuvat vietin osa-objekteihin. Ne kaikki kytkeytyvät ruumiin aukkoihin, vyöhykkeisiin, joissa ruumiin sisä- ja ulkopuoli avautuvat toisilleen. Ne ovatkin merkityksellisiä ja vietin varaamia juuri siksi, että ne toimivat eräänlaisina kommunikaatiovyöhykkeinä lapsen ja hoivaajan välisessä libidinaalisessa dynamiikassa. Lacan 1998a, 161–173; Evans 1996, 46–49; Johnston 2013, 15–16; Erkkilä 2008, 136–139.

sen seurauksena, ettei ego-ideaali kata subjektin puutteen läpäisemää todellisuutta.

Reaalisella Lacan viittasi ennen 1960-lukua muun muassa absoluuttiseen täyteyteen, läsnäoloon vailla murtumia tai eroja. Reaalinen nousee toisenlaisen huomion kohteeksi imaginaarisen ja symbolisen rekisterien rinnalle Lacanin psykoanalyysin etiikkaa käsittelevässä VII seminaarissa (1959–60).<sup>515</sup> Nyt se viittaa johonkin ambivalenttiin, johonkin läsnä- ja poissaolon väliin putoavaan. Ennen kaikkea Lacan nostaa reaalisen myötä esille ulottuvuuden, joka pakenee tai vastustaa sosio-lingvististä symbolista järjestystä.<sup>516</sup> Reaalista ei voi symboloida eikä representoida. Se ei imaginaarisen tavoin voi olla suoran eikä tietoisien havainnon piirissä.

Egon kannalta katseen reaalinen ulottuvuus on vaateiden strukturoiman identiteetin symboloimaton ylijäämä. Sellaisenaan sitä ei voi tavoittaa, mutta sillä on vaikutuksia. Katseen efekti on ohikiitävä oivallus siitä, että on jotakin "enemmän" kuin se mitä minä havaitsen ja että se, kuinka asetun visuaaliseen kenttään määräytyy omien havaintojeni tavoittamattomissa. Lacan kirjoittaa: "Suhteessamme asioihin, sikäli kuin tämä suhde perustuu näkemiseen ja jäsenyyteen representaatioina, jotakin jää huomaamatta, kulkee ohi, siirtyy, vaihe vaiheelta, ja väistää aina jossain määrin näkemistä – sitä sanomme katseeksi".<sup>517</sup>

Reaalisen dimensiossa katse ei toimi vaateen tasolla, vaan Toisen halun tasolla. Se on ylijäämä siitä, mitä subjekti näkee tai se mitä hän haluaisi nähdä.<sup>518</sup> Reaalinen katse juontuu Toisen halun määrittelemättömyyteen ja palautuu peilivaihetta arkaaisempaan toisenvaraisuuteen ja puutteen artikuloimaan skooppiin viettiin. Katse on imaginaarista egoa edeltävä – ja egon omaksumisen myötä hämärtyvä – skooppien vietin varaama elementti, *menetetty objekti*.<sup>519</sup> Subjektin historian kannalta katse on yksi esi-imaginaarisen osa-objekteista, joiden pakopiste on mahdoton ehdottoman rakkauden vaade. Ehdottoman rakkauden vaadetta ruokkii skooppien rekisterissä katseen "alkuperäinen" reaalinen ulottuvuus, materiaalsen Toisen läsnä oleva katse.

Varhaisessa suhteessa lapsi ei vielä hahmota eroa oman ja äidin ruumiin sen paremmin kuin ruumiinsa ja sen kuvan välillä. Eroa ei myöskään ole matemaattisen hahmon toiminnan ja sen merkityksen välillä. Tuolloin, ennen havaintoa itsestä erillisenä ja kokonaisena objektina, lapsi koee äidin katseen osaksi omaa ruumistaan, samalla tavalla kuin esimerkiksi rinnan. Katse on tässä vaiheessa äidin ja lapsen saumatonta yhteisyyttä

painottava komponentti. Katse on sidottu silmiin konkreettisesti ja kokonaisvaltaisesti kasvojen ilmeisiin. Äidin ja lapsen ilmeet peilaavat toisiaan vastavuoroisesti. Tunteet ikään kuin tarttuvat äidistä lapseen.<sup>520</sup>

Helena Erkkilä kirjoittaa: ”Toisella tuntuu olevan välitön pääsy lapsen tuntemuksiin ja affekteihin, jotka kumpuavat syvältä hänen ruumiistaan. Lapsi on siten suhteessaan ensimmäisen Toisen katseeseen tietyllä tavalla *läpinäkyvä*.”<sup>521</sup> Peilivaihe merkitsee tämän läpinäkyvyyden menetystä. Lapsi ulkoistuu imaginaarisen eheyden ja erillisyyden havainnossa. Lapsesta tulee kohde, objekti, joka vaatii tulkintaa, eleiden ”lukeamista”. Eletyn ja näkyvän ruumiin välille avautuu kuilu: ”Toiset eivät näe minun sisäisyyttäni eivätkä minun kokemustani, vain minun ulkomuotoni.”<sup>522</sup> Peilivaihe irrottaa lapsen ensimmäisestä, ”kaikkinäkevästä” katseesta. Kokemus omasta ruumiista lohkoutuu, sisäinen kokemus ei peilaudu automaattisesti äidin reaalisesti läsnä olevassa katseessa, vaan välittyä ulkoisen kuvan kautta.

Imaginaaris-symboliseen astumisen myötä katse muodostuu yhdeksi menetetyksi objektiksi – joksikin äidin ja lapsen yhteisestä, symbioottisesta ruumiista pudonneeksi.<sup>523</sup> Lacan nimeää katseen yhdeksi osa-objekteista, joissa äidin ja lapsen välinen varhainen suhde artikuloituu, rinnan, ulosteen ja äänen ohella. Käsittelin edellä osa-objekteja vaateen näkökulmasta, äidin ja lapsen välisen suhteen signifioijina. Osa-objektit ovat valaisevia Lacanin teoriassa keskeisen *objet petit a*:n merkityksen kannalta. Objekti pikku a on kuitenkin osa-objektia liikkuvampi psyykkinen komponentti. Sen funktioon voivat ruumiinosien ja -tuotteiden lisäksi asettua myös esimerkiksi niiden symboliset vastineet tai kokonainen henkilö.<sup>524</sup>

Objekti a operoi sekä imaginaarisen että reaalisen rekistereissä.<sup>525</sup> Vaateen objektina se on havainto-objekti, imaginaarinen kiinne-kohta. Reaalisen horisontissa objekti a osoittaa itsensä ylitse, siihen, mikä objektissa ylittää objektin. Tässä merkityksessä objekti a on subjektin perimmäisen halun symboloimaton ja objektivoimaton non-objekti.<sup>526</sup> Oraalisen rekisteristä Lacan toteaa, että objekti a ilmaantuu sen tosiasian muodossa, ettei mikään ravinto voi koskaan tyydyttää oraalista viettä.<sup>527</sup>

Subjektin historian kannalta *objet a* on eräänlainen jäännös äidin ja lapsen välisestä varhaisesta ruumiillisesta sidoksesta. Se on hoivaajan ja lapsen välisen kommunikaation kehitysprosessissa ruumista strukturoineen merkityksenannon ylijäämä.<sup>528</sup> Symbolisaation ylijäämänä *objet a* on

520 Erkkilä 2008, 133–134.

521 Erkkilä 2008, 134.

522 Erkkilä 2008, 135.

523 Lacan 1998a, 103–104; Boothby 2001, 242–248.

524 Evans 1996, 125; Erkkilä 2008, 136–137.

525 Evans 1996, 124–126; Boothby 2001, 243.

526 Se on ”Mahdoton objekti, objekti joka paradoksaalisesti ei koskaan voi ilmaantua sellaisenaan”, Boothby muotoilee. Boothby 2001, 243.

527 Lacan 1998a, 180.

528 Objektit, rinta, uloste mutta myös ääni ja katse kytkeytyvät ruumiin aukkoihin, joihin äidin ja lapsen välinen esikielellinen yhteydenpito paikantuu. Lapsen riippuvuussuhde äitiin ruumiillistuu näissä aukoissa. *Objet a* kytkeytyy ruumiillisuuteen, mutta kuten immateriaalisten äänen ja katseen määrittely *objet a*:ksi kertoo, pikku a on samalla jotakin ruumiillistumatonta. Lacan 1998a, 103. Vrt. Boothby 2001, 242–244. Objekti a sijaitsee fyysisen ja psyykkisen väliin jäävällä alueella, itsen ja toisen, sisä- ja ulkopuolen välillä. Subjektin ”esi-historian” näkökulmasta se on äidin ja lapsen ruumiillisen yhteenkuuluvuuden ilmenemä, joka ”yhdistää lapsen Toiseen pysyvällä ja intensiivisellä tavalla.” Erkkilä 2008, 120.



529 Boothby 2001, 251. Lacan määrittelee objekti a:n halun *syyksi* pikemmin kuin joksikin, jota halu tavoittelee. Lacan 1998a, 168.

530 Äänen ja katseen osa-objekteja yhdistää se, ettei niillä ole spekulaarista kuvaa. Juuri siksi niitä ei voi assimiloida subjektin narsistiseen integraation illuusioon. Evans 1996, 135. Kaikkiin objekteihin liittyy menetys, sillä ne ”syntyvät” juuri imaginaaris-symboliseen astumisen myötä ja ruumiinkuvan kokonaisuuden muodostuessa, jolloin ruumiillinen suhde hoivaajaan korvautuu ruumiinkuvan representaation välittämällä suhteella. Objekti a ”...symboloi sitä, mikä signifioijan piirissä aina ilmenee menetettyinä, signifikaatiolle menetettyinä.” Boothby 2001, 243. Lacan puhuu ”symbolisesta kastaatiosta”, joka koskee oidipaalisin inestikielion ohella myös kaikkia sitä edeltäviä eron momentteja. Yhtä lailla vieroitusta, siisteyskasvatusta kuin katseen ilmentämän jakamattoman huomion vetäytymistä. Egon rakentuminen on sarja deprivatioita, vähittäistä irtautumista yhteydestä maternaaliseen Toiseen. Johnston 2013, 14–15.

531 Boothby 2001, 274.

532 Erkkilä 2008, 137.

533 Fantasiat rakentavat skenaarioita, joissa on ”...a yet-to-be-(re)obtained object that really is ‘IT’; Johnston muotoilee. Johnston 2013, 15. Fantasiasta ja sen suhteesta a-objektiin ks. lisää Erkkilä 2008, 136–139.

534 Vrt. Boothby 2001, 262, 289–90.

näin myös symbolisaation tuottama, jotakin, joka piirtyy esiin peittymällä, signifikaation muodostamana rajana, negaation muodossa. Objekti a saa rekisteröimään negatiivisen, se saa kysymään, mitä on objektin takana.<sup>529</sup> Tämä korostaa sitä, ettei mikään havainto-objekti itsessään voi olla halun varsinainen kohde. Se piirtää puutteen esiin. Objekti pieni a on mikä tahansa objekti, joka sysää halun liikkeelle.

Immateriaalisen katseen sisällyttäminen yhdeksi näistä objekteista kertoo juuri siitä, että *objet a*:ssa kyse ei ole niinkään havainnolle tarjoutuvasta materiaalisesta entiteetistä, vaan jostakin objektin ja subjektin sekä minän ja Toisen väliin jäävästä alueesta. Egon positioista – egon määrittäessä integraation ja erillisyyden imaginaariseksi ideaaliksi – käsin se ei ole haltuun otettavissa, sillä ego muodostuu subjekti-objekti-eron myötä.<sup>530</sup>

Ego-ideaalia ja skreeniä kannatteleva kulttuurinen katse luo ruumiinkuvallisten representaatioiden vaade-objekteja, joiden ylijäämänä reaalista katsetta jäljittävä halu syntyy. ”Ego-ideaalin muodostuminen mobilisoi subjektin halun tavoittelemaan päämääriä ja objekteja, jotka ylittävät imaginaarisen rekisterin”.<sup>531</sup> Retrospektiivisesti katsoen menetetty ja tulevan kannalta lykätty täyteys perustaa subjektin. Objektit ja niitä kiertävät osa-vietit eivät pyyhkiydy ego-ideaalin myötä psyykestä. Objektit säilyttävät menetettyinäkin libidinaalisen arvon, ne ovat osa ”tiedostamattomaa ja fantasmaattista ruumiinkuvaa”.<sup>532</sup>

Yhtenä pikku a:na myös ensimmäisen Toisen reaalinen katse ja läpinäkyvyyden tila, tai sen kokemuksen jäännös siirtyy menetyksen myötä *fantasian* alueelle. Lacanin käsitteenä fantasia määrittyy ”halun käsikirjoitukseksi”. Fantasiat toimivat perustavien tiedostamattoman muodostelmien tasolla. Ne ovat skematisaatioita, joissa subjekti asemoituu erityisellä tavalla suhteessa tiettyyn halunsa objektiin. Fantasian objektina a on halun objekti-syy, jotakin, jonka kautta subjekti lähestyy menetettyä non-objektejaan, reaalinen katse mukaan lukien.<sup>533</sup>

Muiden menetettyjen objektien tavoin reaalisen katse on mahdolloton objekti. Se syntyy vastavuoroisen katseen täyteydestä eroamisessa ja on halun perimmäinen syy. Se jättää jälkeensä, voisi sanoa kaiun, joka resonoi imaginaarisen rekisterin objekteissa.<sup>534</sup> Reaalisen objekti a:n *pai-kalle* voi asettua imaginaarinen objekti, mukaan lukien kanssaihminen toinen. Fantasian objekti pikku a, eli halun imaginaarinen objekti-syy on virtuaalinen konstruktio siitä mikä olisi ”SE” haluavalle subjektille.

Myös ego on fantasian imaginaarinen pieni a, koska se on oman haluni objekti Toisen halussa, alter egoni Toisen halun fantasia-objektina. Fantasia rakentuu aina intersubjektiivisesti. Se rakennetaan suhteessa toisten haluihin.<sup>535</sup> Halu, kuten Lacan toistaa, on pohjimmiltaan Toisen halua. Oma haluni strukturoituu toisen haluna vaateiden ekonomiassa, jossa ego-ideaali rakentuu vastauksena hoivaajien, ennen kaikkea maternaalisen hahmon vaateisiin. Kulttuurisen katseen henkilöimättöminä vaateina Toisen halu näyttäytyy ideaalisina ja haluttavina ruumiinkuvina, joihin yksilö sovittautuu saadakseen hyväksyntää ja tunnustusta.

### ***In you more than you: tahra skreenissä***<sup>536</sup>

Lacanin muotoilu halusta on monimielinen. Se tarkoittaa myös sitä, että toinen, jonka haluun pyrin sovittautumaan, on itsekin haluava. Toinen on minun laillani puutteen merkitsemä ja hakee perimmäistä, egon ylijäämänä syntyntä symboloitumatonta ja koskaan objektivoimatonta non-objektiaan. Toisen halu ja sen seurauksena myös minun Toisen haluun sovittautuva haluni on arvoitus. Halulla ei ole empiirisen maailman kohdetta, jonka mukaan se voisi määrittyä. Se tähyää aina imaginaaristen, erityisten objektien tuolle puolen.

Oivallus tai kokemus siitä, ettei omaa tai toisen halua voi ankuroida pysyvästi imaginaarisiin objekteihin tai kehenkään toiseen, merkitsee subjektin esiintuloa radikaalissa merkityksessään. Mikään ideaali, johon ruumiinkuvani sovitan ei voi tyydyttää Toisen halua, eikä näin myöskään sen ehdollistamaa omaa haluani.<sup>537</sup> Reaalisen rekisterin katse ilmaantuu ohikiitävänä vierauden tuntemuksena, kokemuksena siitä, että Toisen halu – ja sen katalysoima oma haluni – on tuntematon, ja sen objekti mahdoton. Mikään objekti tai kukaan toinen ei voi olla ”SE”, eikä voi lopullisesti asettua tähän non-objektin asemaan.<sup>538</sup> Lapsi kokee toisen halun arvoituksena ja tyydyttämättömäksi itse asiassa jo varhain, vaikkei sitä tiedostaisikaan, koska fantasia ylläpitää mahdollisuutta kaapata toisen halu. Maternaalisen hahmon haluavuus ilmenee lapselle siinä, kuinka tämä ei kohdistu lapselle vain yhtä vaadetta, eikä vaade kohdistu vain yhteen objektiin. Äiti näyttäytyy sarjana yhä uusia vaateita, joissa lapsen ehdottoman rakkauden vaateen toteutuminen jatkuvasti lykkääntyy ja äidin viimekätinen, vaateissa vain osittain manifestoituva halu jää arvoitukseksi.<sup>539</sup>

Katse, ensimmäisen Toisen sen paremmin kuin sosio-kulttuurisen katseen Toinen, ei näe *minua*, olen sille imaginaarisena objektina pelkkä

**535** Erkkilä 2008, 137–138; Johnston 2013, 17.

**536** ”In you more than you” on luvun 20 otsikko englanniksi Lacanin seminaarissa XI. Lacan 1998a, 263.

**537** Halun kohteella on tässä alituisen lykkääntymisen merkityksessä ”neljäs ulottuvuus”, kuten Boothby toteaa. Boothby 2001, 277.

**538** Lacan 1998a, 72–74, 82–85.

**539** Viimeistään oidipaalin triadi osoittaa lapselle, että äiti on haluava lapsen ylitse. Äidiltä puuttuu jotakin, mitä myöskään lapsella ei ole, fallos. Fallos on mikä tahansa asia, jonka lapsi arvioi paternaalisen hahmon omaavan, ja jonka vuoksi tämä on maternaalisen hahmon halun fokus. Johnston 2013, 12.

merkitsijä merkitsijöiden päättymättömässä metonyymisessä ketjussa, jonka käyttövoima on non-objektiaan tavoitteleva tiedostamattoman subjektin, joka ei pysähdy *minuun*, eikä halua *minusta* mitään.<sup>540</sup>

Objekti a:n ymmärtäminen ruumiinkuvan kannalta, vaateen logiikan mukaisesti on haluavuuden, subjektin perimmäisen puutteen ja täydentymättömyyden sensuroimista tai kieltämistä. Erkkilä kutsuu tätä ”täydellistymisen fantasiaksi”. Siinä ruumiinkuvaan jatkuvasti lisätään jotakin ja samalla ulossuljetaan ruumiinkuvan eheyttä vainoavia epätäydellisyyden imagoja. Kuvittelen, että on olemassa jotakin, jonka itseäni lisäämällä voin tulla Toisen halun objektiksi; ikään kuin pysäyttää Toisen halun itseäni. ”Vaade on toisen halun määräämättömyyden ja puutteen radikaalisuuden väärintunnistamista.”<sup>541</sup>

Egolla ei ole eletyn ruumiin perustaa. Mutta sillä ei ole perustaa edes Toisen halussa. ”Ruumiinkuva on... *Toisen tietämättömyyden ja puutteellisen Toisen rakentama*.”<sup>542</sup> Toisen halu on arvoitus, joka ylläpitää oman halun arvoitusta. Toinen haluaa ”jotakin” minun ja kenen tahansa toisen ohitse.

Katseen a-objektin kannalta oivallus Toisen haluavuudesta / oman haluavuuteni Toiseudesta merkitsee ”tahrان” ilmaantumista siihen kuvaan, joka kannattelee imaginaarista identiteettiäni, jossa kannattelen itseäni jonakin erityisten ominaisuuksien muodostamana objektina toisen havainnolle. Sama koskee havaintojani toisesta. Boothby kirjoittaa: ”Katse on se Toisen momentti, joka pakenee pelkkää imaginaarista aspektia, se on Toinen toisessa.”<sup>543</sup>

Lacan kuvaa skooppisen vietin objekti a:ta aukkona symbolisen strukturoimassa havainnossa.<sup>544</sup> Objekti a on se mitä representaatiosta puuttuu. Se saa subjektin ilmaantumaan: ”Subjektin vaikutus, joka on mahdottomuutta nähdä, mikä puuttuu representaatiossa, se mitä subjekti sen vuoksi haluaa nähdä...”<sup>545</sup> Katseen myötä menetän – fantasmatistisen – asemani havaintojen keskuksena, havaintojen lähteenä yhtä lailla kuin niiden kohteena.<sup>546</sup> Subjektin perustaa näin ajatellen sokeus. Skreen näyttäytyy imaginaarisen projisointipinnan sijaan verhona.

Reaalisen ulottuvuuden katse on ambivalenssin lähde. Koska objekti a syntyy ruumiinkuvan ylijäämänä, se ei näy kuvassa ja se myös kumoaa ruumiinkuvan integraation. Egon imaginaarinen perusta murenee.<sup>547</sup> Tämä ei kuitenkaan pysäytä fantasian imaginaarisen kiintopisteitä hakevaa liikettä. Silmä ei sammu psyydessä. Pohjimmiltaan fantasian moottori on imaginaarisen tuolle puolen kurkottava halu. Fantasia kuitenkin myös

**540** Ks. Lacan 1998a, 95–97. Olen toiselle jotakin tavoittamattoman objekti a:n sijaan, objekti a:n signifioija. Boothby 2001, 277.

**541** Erkkilä 2008, 139.

**542** Erkkilä 2008, 145.

**543** ”The gaze is that moment of the Other that escapes from the merely imaginary aspect, it is the Other in the other.” Boothby 2001, 260.

**544** Lacan 1998a, 108.

**545** Joan Copjec, sit. Erkkilä 2008, 144.

**546** Lacan 1998a, 88–89, 91–104. Vrt. Erkkilä 2008, 144.

**547** Lacan kirjoittaa: ”...something of the subject is, behind the screen, magnetized, magnetized to the profound degree of dissociation, of split.” Lacan 1998a, 134.

suojelee reaalisesta kurkottavaa subjektia "itseltään". Fantasiaa elättää halun muodoton non-objekti, mutta se myös elättää imaginaarisen egon muotoja.<sup>548</sup>

Reaalinen katse on yhtäältä viettelevä halun käyttövoima. Toisaalta se on uhka imaginaariselle egolle, koska se palautuu yhdeksi peilisamastumisen tuottamaa kokonaisobjektia edeltävistä vaateen osa-objekteista, ja näin tilaan, jossa egoa ei ole, koska ei ole sitä kannattelevaa ruumiin kokonaisuuden havaintoa – ei erillisyyttä eikä rajaa toisen ja itsen välillä. Imaginaariseen ja sitä kannattelevaan symboliseen astumisen myötä, egon "tältä puolen" tarkasteltuna, toteutunut fantasia läpinäkyvyydestä on kauhistuttava prospekti, Toisen tuntemattoman mielivallan armoille joutumista.<sup>549</sup> Objektia a:tavoitteleva fantasia ylläpitää etäisyyttä subjektin ytimessä vaikuttavaan radikaaliin haluavuuteen. Fantasia suojaa egoa reaalisesta hajottavalta vaikutukselta. Paitsi että objekti a on jotakin, jota imaginaaris-symbolisen "tällä puolen" ei voi tavoittaa, "ego minussa" ei tahdo tavoittaa sitä; "SEN" tavoittaminen olisi yhtä kuin objekteista irtautuneen ja kokonaisobjektin ideaalisuuden omaksuneen egon hajoaminen esi-imaginaarisen kappaleiksi.

Katse puhkoo imaginaaris-symboliseen järjestykseen aukkoja, mutta se ei voi kokonaan pyyhkiä sitä. Ilmaantuessaan se kuitenkin näyttää imaginaarisen dimension periaatteellisen puutteellisuuden, ikään kuin paljastamalla peilisamastumisen ja skreen-identiteettien väärintunnistukset väärintunnistukseksi, konstruktioiksi.

Katse osoittaa kuilua egon ja subjektin dimension välillä. Itsestä eroavuuden kokemuksessa identiteetti, objektin kaltaisena kiintopisteenä, asettuu lainausmerkkeihin. Subjektin on mahdollista lykätä itsemurhaavaa samastumisen impulssia. Kun "Se mikä Toisessa pakenee suhdetta(ni) imaginaariseen toiseen"<sup>550</sup> ilmaantuu, myös murhaava itse-identtisyys periaate menettää merkitystään.

## RUUMIIN KUVASTA TILAAN JA AIKAAN

Mitä merkitystä edellä käsitellyllä on omakuvan kannalta?

Lacanilaisen subjektin määreet kuuluvat ei-näkyvän alueeseen, halun ääriiivattomuuteen, eivät havaitun ruumiin alueelle. Subjekti on yhtä kuin tiedostamaton ja sen liike merkitsijästä toiseen. Se ei voi sellaisenaan ilmetä, mutta näyttäytyy vaikutuksinaan, ennen kaikkea puheen alueella.

**548** Imaginaarisen rekisterin ja egon perustaa katseen *välttäminen* tai *suspensio*, Boothby toteaa. Boothby 2001, 260.

**549** Lacan määrittelee fantasian kaksinaista, ambivalenttia luonnetta: "Fantasia toimii suhteessa reaaliseseen. Reaalinen kannattelee fantasiaa, fantasia suojelee reaalista." Lacan 1998a, 41. Fantasia on "...skreen, joka kätkee trauman reaalisesta." Lacan 1998a, 60. Trauma on esi-imaginaarisen tilan kastraatio symboliseen astumisen seurauksena. Seminaarissa VII (Lacan 1997) Lacan tarkastelee Freudin das Dingin käsitettä. Lacanin tulkinnassa se vastaa olennaisilta osin objekti a:n reaalista dimensiota. Das Ding on menetetty, esi-imaginaarinen ja esisymbolinen objekti, käytännössä äiti inestisen halun kiellettynä objektina. Symbolisen "lain" piiriin astuneelle sosiaalistuneelle subjektille das Ding muodostuu kaiken halun katoamispisteeksi ja "Suvereenin Hyvän" edustajaksi. Hyvän "suvereenius" on kuitenkin jälkikäteen konstruktio, tiedostamattomaan "unohtuneen" das Dingin rakentumista uudelleen ja hyvän tihentymäksi symbolis-imaginaarisen suodattamana ja "sensuroimana" fantasian objektina.

**550** Boothby 2001, 264.

Derrida dekonstruoi lajin kantaman oletuksen omakuvan tekijästä havaintojensa suvereenina subjektina ja itselleen läsnä olevana, mutta ei viittaa omakuvan mahdollisuuteen purkaa itsestään käsin näitä oletuksia. Omakuva on Derridalle imaginaarisen rekisterin narsististen fiksaatioiden paikantuma. Lacanin termeiksi kääntäen hän luonnehtii lajia epätoivoiseksi ja sinnikkääksi tarrautumiseksi ego-ideaaliseen ruumiinkuvaan ja yritykseksi vangita Toisen katse vaateen objektiin tarrautuvan logiikan mukaan. Tekijä hakeutuu objektiksi objekti a:n paikalle pyrkiesseen ”käsikirjoittamaan katsojan performanssin”, yrittäessään kontrolloida vastaanottajan havaintoja. Omakuva on fantasia itsen ja Toisen hallinnasta, sokeutta sille, että ”toinen tuolla on redusoimaton ja vastustaa sisäistämistä, alistamista.”<sup>551</sup>

Kuvan rajaama pysähtynyt havainto-objekti ei lähtökohtaisesti voisi tavoittaa subjektin psyykkisen dynamiikan todellisuutta. Lacan viittaa maalaustaiteeseen seminaarin XI katsetta käsittelevässä osiossa kuvitukseen imaginaarisen rekisterin luomaa harhakuvaa subjektista katseen keskiössä. Maalaus on katseen kesyttämistä. Sillä on tyyntävä, katseen radikaalisuutta verhoava vaikutus. Se ”tydyttää silmän ruokahalun”, eli kannattelee imaginaarisen rakenteisiin tarrautuvan egon väärintunnistusta. Maalaus on lisäksi ”ajan terminaatio”, pysähtynyt kuva, joka ei kykene ilmentämään objekti a:n alati lykkäämän subjektin toimijuutta psyyksessä.<sup>552</sup> Lacan mainitsee toisaalta Hans Holbein nuoremman maalauksen *Lähettiläät* (1533) esimerkkinä katseen ilmaantumisesta näkyvän kenttään. Teoksen anamorfinen rakenne nyrjäyttää katsojan havainnon keskiöstä tavalla, jota kuvasin Lyotardin näkemyksiä käsittelevässä osiossa.<sup>553</sup>

Lacan ei varsinaisesti käsittele Holbeinin teosta maalaustaidetta luonnehtivana esimerkkinä, vaan teoriansa kuvittajana. *Lähettiläät* onkin metakuvallinen hyvin suorasukaisella tavalla. Se on tietoisesti käsitteellinen ja filosofinen teos, eikä sen erityistä itse-eron rakennetta voi helposti ajatella maalaustaidetta laajemmin edustavaksi. Anamorfinen *efekti* ei kuitenkaan edellytä anamorfin esiintymistä kuvassa kirjaimellisesti. Myös Lyotardille *Lähettiläiden* anamorfisuus on esimerkki subjekti-objekti-eroa rapauttavasta kuvan efektistä. Screenin subversio on kuitenkin yhtä lailla vähemmän käsitteellisten maalausten potentiaali, Lyotard osoittaa. Esimerkiksi Paul Kleen maalausten vaihduntakuvallisuus ei ole kirjaimellista, mutta optisen hallinnan fantasia murenee toisilleen vastakkaisten esitysparadigmojen simultaanisuudessa, mitä Lyotard nimittää figuraalisuudeksi.

<sup>551</sup> Derrida 1993, 70.

<sup>552</sup> Lacan 1998a, 109–115.

<sup>553</sup> *Lähettiläistä* ja anamorfisuudesta Lacanilla ks. 1998a, 85–90, 92.

Maalatun kuvan katsomistapahtumaa dynamisoivassa vaihdunnassa materiaalsen pinnan ja virtuaalisen kuvatilän välillä representaation koheesio ja näkyvän maailman diskursiiviset parametrit murtuvat. Figuuri menettää ääriiivansa ja representaatio hajoaa selvärajaisia merkityksiä lykkäävässä figuraalisuudessa. Tämä on myös omakuvan mahdollisuus irrottaa referentti objektin asemasta ja lykätä subjektin pelkistymistä havainto-objektiksi. Omakuvasta tulee omaa representaatiotaan ja kulttuurisen katseen luokitteluja hylkivä itse-eron muodostelma.

Schjerfbeckin omakuvien analyyseissäni tarkastelen maalausten imaginaarisen kiintopisteitä hylkiviä piirteitä eletyn ruumiin tilaan paikantuvien määreiden valossa sekä aikaan avautuvan, alati keskeneräisen subjektin ilmentymänä. Taustaksi Schjerfbeckin omakuvien esitysdynamiikan analyyseilleni pohdin seuraavaksi subjektin psyykkistä motivaatiota irtautua egon ruumiinkuvallisista kannakkeista tai vähintään ottaa etäisyyttä imaginaarisen identiteetin ääriiivoihin. Aluksi tarkastelen Kaja Silvermanin näkemystä minuudesta, jossa aistiva ja tilaan paikantunut ruumis on Lacanin ajattelua keskeisemmässä roolissa. Luvun loppupuolella tarkennan Lacanin käsitystä subjektin, kielen ja ajan ulottuvuuden suhteista ja luonnostelen tulkintaa siitä, kuinka omakuvan minän on mahdollista asemoitua puhuvaksi subjektiksi.

## Näkyvä ja eletty ruumis

Lacan tähdentää imaginaarisen egon kaappaavaa ja pakottavaa funktiota. Tosiasiassa ego hylkii omaa kuvaansa, Kaja Silverman argumentoi. Hän arvioi uudelleen Lacanin ajattelua egon visuaalisesti määrittävästä luonteesta ja osoittaa, kuinka subjektin toimijuus ja mahdollisuus väistää imaginaarisen vieraannuttavia kiinnittymiä paikantuu myös ruumiiseen.<sup>554</sup>

Ego kiinnittyy ruumiiseen, Lacan korostaa. Ruumiin hän kuitenkin pelkistää sen spekulaiseen hahmoon. Ruumis on ennen kaikkea psyykkinen konstruktio, fantasian värittäjä ja symbolisen varaama jäykkä representaatio itsestä. Se on jotakin, joka sijaitsee ruumiin ulkopuolella, peilin litteässä heijastuksessa tai toisen ruumiin imagossa. Silverman ottaa tarkasteluun tilaan ja aikaan asettuvan ruumiin minuuden ulottuvuutena. Ego ankkuroituu ruumiiseen, mutta ei rajoitu vain ruumiin visuaaliseen imagoon. Empiiriset havainnot ja mentaaliset representaatiot toimivat egon viitepisteinä, mutta myös ruumiin tuntemukset ovat osa minuutta. Ne kuuluvat minän moniaistisen ja *eletyn ruumiin* dimensioon.

**554** Kuten Silverman huomauttaa, aistiva ruumis ei ole Lacanille keskeinen. Silverman 1996, 14. Ruumiiseen paikantuvaa toimijuutta ovat pohtineet myös esimerkiksi Jennifer Fisher (Fisher 1997) ja Laura U Marks (Marks 2002, xix, 17–20). He ovat nostaneet visuaalisen alueen rinnalle ja myös sen subversiiviseksi vastaulottuvuudeksi haptisen merkityksen. Elisabeth Grosz (Grosz 1994) tähdentää, kuinka ruumis on itsessään merkitsevä, ei vaihdon väline, mihin Lacanin ajatus ruumiinkuvan egosta rakkauden välineenä johtaa.

Eletty ruumis muodostaa kitkaa imaginaariselle samastumiselle jo peilivaiheessa.<sup>555</sup>

Näkemys eletyn ruumiin merkityksestä minuuden kokemuksessa on relevantti Schjerfbeckin omakuvissa ilmenevän psyykkisen dynamiikan tarkastelun kannalta. Kokemus minuudesta ei pohjaudu pelkästään peilikuvan tarjoamaan ruumiin ulkoiseen kuvaan, vaan yhtä lailla visuaalisilta havainnoilta karkaaviin paikantuneisiin ja yksilökohtaisiin kokemuksiin. Imaginaarinen samastuminen ei ole niin kahlitseva kuin Lacan korostaa. Ruumiin ulkoinen heijastuskuva on eheydessään viettelevä, mutta samalla vieras. Peilisamastumisen eheyden ja kyvykkyyden imago ei vastaa lapsen kyseisen kehitysvaiheen tosiasiallista ruumiillista avuttomuutta, kuten Lacan peiliteoriassaan esittää, sillä lapsi on motorisesti kehittymätön. Imaginaarinen ruumiinkuva ei kuitenkaan ylipäättään, eikä myöhemminkään vastaa tai kata subjektin moniaistista ja spatiaalisesti dynaamista kokemusta ruumiistaan. Silverman tähdentää itse-eroa jo egon tasolla, minän lohkoutumista ruumiilliseen ja ruumiinkuvalliseen komponenttiin.

Ruumisminän merkitystä ja perustaa Silverman tarkastelee muun muassa peili-identifikaatiota pohtineen Lacanin edeltäjän, Henri Wallonin näkemysten valossa. Wallon erottaa toisistaan visuaalisen imagon varaisen egon ulottuvuuden ja aistivan ruumiin minuuden. Edellisen hän määrittelee egon ”eksteroseptiiviseksi” tasoksi tai komponentiksi ja jälkimmäisen egon ”proprioseptiiviseksi” eli sisäaistiseksi dimensioksi.<sup>556</sup> Jälkimmäinen on egon spatiaalinen ulottuvuus. Se poikkeaa ääriviivojen rajaamasta staattisesta ruumiinkuvasta. Se on ”omaksi” kokemista. Sitä luonnehtivat deiktiset, positiota ja relaatioita ilmaisevat termit kuten ”täällä”, ”tuolla” tai ”minun”. Ruumiista käsin kokemuksen proprioseptiivisellä tasolla minuutta hahmottaa lisäksi ruumiin tai ruumiin osien liike tilassa. Eletty ruumis on tilaan laajentunut ruumis ja eroaa identiteetin sosiaalisesti määrittävästä alueesta, joka on riippuvainen kuvasta.<sup>557</sup>

Ruumiin imagon kannatteleva eksteroseptiivinen ego on alun alkujaan proprioseptiiviselle egolle vieras. Lacan kuvasi peilikuvan psyykkisen inkorporaation instanttiivisena tapahtumana. Wallon sen sijaan katsoi, että peilikuva pysyy lapselle pitkään ulkoisena. Hän konkretisoi eroavuuden havaintoa kuvailemalla, kuinka lapsi koskettelee peilikuvaa ja havaitsee sen olevan kylmää lasia ”lämpimän lihan” sijaan. Peilin tarjoama kuva ruumiista ei tuota välitöntä, yksiselitteistä tai totaalista samastumista. Se on ”identiteetti-etäisyyden-päästä”, kokemus jonakin toisena olemisesta.<sup>558</sup>

**555** Silverman viittaa tähän ulottuvuuden erotukseksi ruumiinkuvan käsitteestä myös termeillä ”aistiva ruumis” (”sensational body”) ”kirjaimellinen ruumis” (”literal body”) tai ”ruumis-minä” (”bodily ego”). Silverman 1996, 9–37.

**556** Proprioseptiivisyys juontuu latinan sanoista *propius* ja *capere*. Edellinen tarkoittaa ”henkilökohtaista”, ”yksilöllistä”, ”luonteenomaista” tai ”jollekin kuuluvaa”. Jälkimmäinen merkitsee ”tavoittelua”, ”käsittämistä” tai ”kiinni saamista”. Silverman 1996, 16. Myös esimerkiksi Paul Schilderin määrittelemällä ruumisminällä on sekä aistinen että visuaalinen ulottuvuus. Wallonin ohella hän katsoo, että ruumiinkuvat ovat vain yksi komponentti ”itsen” rakentumisessa. Schilderille kokemus yhtenäisestä itsestä tuottuu näiden dimensioiden integraatiosta. Silverman 1996, 14.

**557** Silverman 1996, 16–17.

**558** Silverman 1996, 14–18, 22–27.



Silverman luonnehtii elettyyn ruumiiseen kytkeytyvää minuuden aluetta ”tässäolon” (”hereness”) ja ”omuuden” (”ownness”) kokemukseksi.<sup>559</sup> Sitä voisi nimittää myös ”tämyydeksi”. Eletyn ruumiin tämyys ei ole ulkoisen, eheän tai staattisen kuvan kaltainen, vaan ulotteinen, ruumiistaan käsin tilassa kokeva ja tilanteisiin reagoiva minä. Se on kokemus itsestä ”tässä”, kun ruumiin eksteroseptiivinen kuva sen sijaan sijaitsee aina ”tuolla”, peilin tai toisen ruumiin heijastuksessa. Ruumiin visuaaliseen representaatioon kytkeytyvää egoa voi luonnehtia kaikkialla ja ei-missään sijaitseväksi mentaaliseksi kuvaksi, kun taas ruumiistaan käsin aistiva minä positioituu singularisesti tilaan. Imaginaarinen ego on rajojaan varjeleva havaittu yksi. Egon ruumiistaan käsin aistivaa ulottuvuutta voi sen sijaan Silvermanin analyysin pohjalta luonnehtia kokevaksi yhdeksi, jossa ruumis on eri aistimusten ja havaintojen synesteettinen ”kokoamis- tai keräytymispiste”.<sup>560</sup>

Egon proprioseptiivinen alue eroaa ulkoisten kuvien välittämästä, egon eksteroseptiivisesta ulottuvuudesta ja paikantuu ”tähän” ruumiiseen. Kyse ei kuitenkaan ole omaehtoisesta sen paremmin kuin olemuksellisesta minuudesta. Tämyys eroaa käsitteenä toiseudesta, mutta yhtä lailla minuudesta, mikäli se ymmärretään jonakin kontekstista toiseen muuttumattomana entiteettinä. Se ei ole ruumiinkuvan tavoin ulkoisen ”muodon” eheyttä, mutta ei toisaalta myöskään ”sisällön” koherenssia.

Eletty ruumis ei sen paremmin merkitse sitä, että yksilö eläisi vain oman ruumiinsa varassa ja olisi sosiaalisesta todellisuudesta riippumaton. Ruumiilliset aistimukset, joihin minän eletty dimensio perustuu, määräytyvät sosiaalisesti, eivät pelkästään fysiologisesti, Silverman huomauttaa. Aistiva ruumis on sosiaalisesti resonoiva. Sitä muovaa toisen halu, joka ilmenee esimerkiksi kosketuksena tai ruumiin osiin kohdistuvana kiinnostuksena. Emootiot muuntavat ruumiinkuvaa. Toiseen kohdistuva viha tekee ruumiista rajoiltaan kiinteämmän, kun taas rakastava tunne laajentaa ruumiin kuvaa, se menettää terävyyttään.<sup>561</sup> Elettyyn ruumiiseen kytkeytyvä minuuden ulottuvuus on tilannesidonaisesti ja vuorovaikutteisesti muovautuva, mutta sillä on myös yksilökohtainen kaikupohja, sillä ruumista muovaavat affektit resonoivat ruumiinkuvaa yksilöllisesti muovanneen varhaisen vaadedynamiikan kanssa.

Eletyn ruumiin ulottuvuuden voi ajatella tuovan symbolisen, reaalisen ja imaginaarisen rekisterien rinnalle spatiaalisen rekisterin, yhden muuttujan lisää siihen voimakenttään, johon subjekti asettuu. Ruumiistaan käsin kokevan minän spatiaaliset koordinaatit ovat vuorovaiku-

**559** Silverman 1996, 17.

**560** Silverman 1996, 12–13.

**561** Silverman 1996, 13–14.

tuksessa imaginaariseen ruumiinkuvaan nähden ja myös konfliktuaalisessa suhteessa siihen.

Eletyn ruumiin minuus on yksilön singulaarisuutta tilan ja tilanteen suhteen. Se on lähempänä yksilön kokemusmaailmaa kuin skreenin piirtämät identiteetin toisteiset representaatiot. Kun imaginaariseen rekisteriin kytkeytyvä ruumiinkuva mahdollistaa yksilön luettavuuden kulttuurin piirtämien oppositionaalisten erojen – poissaolevan – rakenteen nojalla, aistiva minä muovautuu läsnä olevan – tai läsnäolon horisontissa olevan – toisen suhteen, interkorporaalisesti. Ruumiinkuvan identiteetti on kulttuuristen pelkistysten nojalla luettava, toisesta vastakkain asettelevasti erottuva. Eletyn ruumiin minä sen sijaan on rajoiltaan liudentuva ja hämärrä, ”indistinktiivinen”, kuten Silverman kirjoittaa.<sup>562</sup>

Silverman osoittaa kaiken kaikkiaan, että egon side imagoon on löyhempi kuin Lacan esittää korostaessaan, kuinka ego tarrautuu imaginaariseen fantasiaan eheydestä ja pyrkii kaikin tavoin välttämään hajoamisen kokemuksia. Havainto-objektiksi pelkistyneen ruumiinkuvan hajottamisen halu on primääri ja vahvempi kuin halu samastua kulttuurin sääntelemään ulkoiseen kuvaan. Eletyn ruumiin heterogeenisyydellä on positiivinen ulottuvuus. Egon komponenttina ruumisminä pyrkii disintegraatioon, Silverman esittää.<sup>563</sup>

Lacan korostaa, että egosta, subjektin näkemisestä objektin kaltaisena entiteettinä, tulisi pyrkiä irtautumaan ja oivaltamaan oma ja toisen ääriviivoittamattomuus, haluavuus kaiken objektivoitavissa olevan yli. Silverman ei ehdota niinkään luopumista egon imaginaarisista kiintopisteistä, vaan sen etäisyyden tunnistamista, joka vallitsee ruumiista käsin koetun minuuden ja ego-ideaalisten representaatioiden välillä. Hän ei katso, että subjekti voi kokonaan väistää imaginaarisen egon väärintunnistuksen.<sup>564</sup> Pohjimmiltaan kukaan tuskin edes tahtoo luopua egonsa ulkoisesta kiintopisteestä. Lacan itsekin muistuttaa, että imaginaaris-symbolista todellisuutta ylläpitävän fantasian tuolle puolen, reaaliin astuminen on kauhistuttava prospekti. Se olisi Toisen mielivallan armoille ajautumista, regressio esi-imaginaariseen muodottomuuteen. Yhteys toiseen – joka loppujen lopuksi perustavalla tavalla motivoi subjektin toimintaa – edellyttää sitä paitsi itseyden kommunikaatiota. Myös näkyvän keinoin, ulkoisen ruumiin välityksellä – ja siitäkin huolimatta, että kuvasta aina puuttuu jotakin. Toinen on identiteettimme ”alkuperän” ytimessä ja myös vahvistaa katseellaan olemassaolomme.<sup>565</sup>

**562** Silverman 1996, 13. Semioottisin termin ilmaistuna sosio-kulttuuriselle katseelle näkyvä ruumiin ulkoinen kuva on invariantti visuaalinen merkitsijä. Eletyn ruumiin moniaistinen indistinktiivisyys määrittyy aistimaailman havainnon kohteiden ei-oppositionaalisen varianttisuuden ilmiöksi. ”Varianttisuudella” viitataan Lyotardin näkemykseen, jota käsittelemme luvussa 3.

**563** Silverman 1996, 20–22.

**564** Silverman ei katso, että subjekti olisi sikäli mobiili, että se voisi suvereenisti omaksua tai pukea ylleen erilaisia ruumiin kuvia. Silverman 1996, 11.

**565** Alkuperäinen havainto eheydestä sekä ensimmäisten toisten affirmaatiot ja sanktiot muodostavat kaikessa vieraannuttavuudessaankin egon pyyvän supportin.

Elettyyn ruumiiseen kytkeytyvä minuuden ulottuvuus on vaikeasti, jos lainkaan kommunikoitavissa. Sen määreet ovat spatiaalisia ja haptisia. Se koetaan ruumiista käsin, sisältä, eikä se pelkisty havainto-objektiksi. Sitä ei voi sellaisenaan viestiä, eikä se voi olla kiintopisteenä identiteetille sen sosiaalisessa merkityksessä. Sellaiseen mikä ei ole jaettujen havaintojen piirissä, ei voi liittää identiteetin edellyttämiä ominaisuuksia ja merkityksiä. Mikäli kokonaan putoamme skreenin piirtämien ääriviivojen ulkopuolelle, emme ole "väärin" sen paremmin kuin "oikeiden" havaintojen piirissä, emme ole mitään. Ulkoisen ruumiinkuvan varaan rakentuvasta identiteetistä ei voi kokonaan irtautua. Huomio aistivasta ruumiista egon ulottuvuutena merkitsee kuitenkin sitä, että yksilö kykenee ottamaan etäisyyttä pelkistäviin identiteetin representaatioihin, kykenee ymmärtämään "muodon" ja "sisällön" välisen eron.

Tähän kytkeytyy "heteropaattisen identifikaation" käsite, jonka eettistä potentiaalia Silverman korostaa.<sup>566</sup> Heteropaattinen samastuminen, josta Silverman käyttää myös muotoilua "identiteetti-etäisyydenpäästä", eroaa samastumisen idiopaattiseksi ajattelusta luonteesta, jossa identifikaatiota säätelee itse-identtisyysperiaate: se, että toinen ymmärretään ainoastaan saman piirissä, oman identiteettini muotoisena tai sille vastakkaisena.<sup>567</sup> Jos en voi saumattomasti samastua havaittuun ja kulttuurisesti representoituun ruumiiseeni, en välttämättä samasta myöskään toista havainnoille tarjoutuvan ruumiin ulkoisiin piirteisiin ja lue niitä kulttuurisen katseen rajaaman identiteetin merkitsijoinä.

Eletyn ruumiin minän "sisältö" ei ole jokin muuttumaton ydin, joka olisi objektivoitavissa. Sitä ei voi määritellä, todentaa tai kommunikoida kuin negaation kautta; siinä kokemuksessa, että näkyvä ruumis ja sen kantamat sosiaalisen identiteetin merkitsijät eivät kata minun kokemustani tässä ruumiissa. "Oikeintunnistamisen" sijaan "identiteetti-etäisyydenpäästä" merkitsee sen tunnistamista että ei voi nähdä tai tulla nähdyksi, koska ruumiista käsin koettu on aina välittömien havaintojen tuolla puolen. Identiteetti-etäisyydenpäästä on eettinen mahdollisuus kunnioittaa sitä mikä myös toisessa on "tämä", havaitun "tuon" tuolla puolen.

Heteropaattinen identifikaatio on tulkintani mukaan psyykkinen motivaatio Schjerfbeckin omakuvien esitysdynamiikalle. Hahmotan sitä seuraavan luvun analyysseissäni esitetyn ruumiin ja maalausten materiaalisuudessa näyttäytyvän eletyn ruumiin ulottuvuuden välisenä jännitteenä.

<sup>566</sup> Silverman lainaa käsitteen Max Scheleriltä. Silverman 1996, 23.

<sup>567</sup> Silverman 1996, 23–27.

## Puhuva subjekti, lykätty kuva

Lacanille imaginaarisen egon vastinpari ei ole eletyn ruumiin minä, vaan puhuva subjekti. Subjekti irtautuu imaginaarisen egon ääriiivoista ennen kaikkea toiselle suunnatun puheen kautta.

Ruumiinkuvan empiiriset tai fantasmaattiset objektivoinnit palvelevat egon väärintunnistavia fiksaatioita.<sup>568</sup> Subjekti ei ole imaginaarisen koherenssin piirtämä, vaan reaalisen mahdotonta objektia tavoittelevien ja samalla lykkäävien merkitsijöiden diakronian temporalisoima.<sup>569</sup> Lacan luonnehtii imaginaarista egoa ajan pysäyttämisenä ruumiin kuolleeksi kuvaksi, elokuvaksi, joka ”yhtäkkiä pysäytetään kesken toiminnan”.<sup>570</sup>

Subjekti on puutteen merkitsemä, koska on toiseen suuntautunut jo vaateen ensimmäisestä parkaisusta lähtien. Puhe on toisen puoleen kääntymistä, puutteen ja toisenvараisuuden ilmaisu itsessään. Se on avautumista sille, mikä ei ole näkyvän eikä egon kontrollin piirissä.

Tarkastelen seuraavassa lähemmin kuvan ja sanan funktioita lacanilaisessa psyykessä. Schjerfbeckin omakuvien analyysiluvussa pohdin sitä, kuinka maalatun omakuvan on mahdollista liikkua imaginaarisen rekisterin ylittävällä alueella.

Lacanin keskeinen väite, että tiedostamaton rakentuu kielen tavoin, tarkoittaa ennen kaikkea sitä, että tiedostamaton on intersubjektiivinen. Se on liikettä omaa / Toisen halua medioivasta ja halun reaalista a-objektia hylkivästä merkitsijästä toiseen.<sup>571</sup> Merkitsijät ovat sisäistettyjä, tiedostamattomassa vaikuttavia vaateita, hyväksymisiä ja kieltöjä, Toisen puhetta, jonka paineessa ego ja subjektin halu sen ylijäämänä on muovautunut.

Lacanin näkemyksessä subjekti on symbolisen rekisterin efekti ja omien havaintojensa tavoittamattomissa. Sisäistetyt vaatteet ovat tiedostamattomassa vaikuttavaa Toisen puhetta. Kieli pikemmin kuin yksilö on operatiivinen myös sosiaalisessa kanssakäymisessä, sillä puhujan sijaan kielen systeemi (*langue*) määrää merkityksiä. Subjekti ei ole puheensa alkuperä, vaan sen tuote.<sup>572</sup>

Sosiaalisessa todellisuudessa halu tulee tunnistetuksi vain kielessä, ja toisen läsnä ollessa. Halun ja puheen välillä vallitsee tästä huolimatta perustava yhteensopimattomuus. Subjekti on halua viestivän kielen lykkäämä, sillä puhe ei koskaan voi ilmaista halun *koko* totuutta, aina syntyy ylijäämä, lisäys, joka ylittää puheen.<sup>573</sup>

<sup>568</sup> Egoa luonnehtii Lacanin sanoin "... its essential resistance to the elusive process of Becoming, to the variations of Desire." Sit. Boothby 2001, 144.

<sup>569</sup> Johnston luonnehtii subjektia kineettiseksi: "By contrast with the ego and the illusionary sense of fictional self-hood it supports, the psychoanalytic of Lacanianism is an unconscious kinetic negativity defying capture by and within ego-level identificatory constructs. The Lacanian enunciating subject of the unconscious speaks through the ego while remaining irreducibly distinct from it." Johnston 2013, 9.

<sup>570</sup> Lacan 2006, 90.

<sup>571</sup> Tarkempi, strukturaalinen analyysi tiedostamattoman rakentumisesta kielen tavoin ks. Lacan 2006, 6–48, 197–268. Vrt. Boothby 2001, 78–94; Erkkilä 2008, 114–120.

<sup>572</sup> Symbolisen rekisterin ja Lacanin subjektin käsitteen yhteenkietoutumisesta ks. lisää Nobus, 2003, 50–68.

<sup>573</sup> Evans 1996, 36.

Halu kurkottaa symboloimattomaan reaalisen rekisteriin, juuri symbolisaation myötä menetettyyn läsnäolon täyteyteen. Puhe on halua artikuloiva ja samalla halua tuottava. Halu elää kielen merkitsijöiden ylijäämästä. Perustavanlaatuisessa täydentymättömyydessään puhe katalysoi itseään, tuottaa aina lisää puhetta. Ylijäämän seurauksena puhe on ajalle avautumista. Subjekti ei voi viestiä singulaarisuuttaan kielen välityksellä. Puhuva subjekti kuitenkin tavoittelee halunsa ytimen artikulaatiota yhä uudelleen ja määrittäyt tästä syystä temporaalisesti, toisin kuin ego.<sup>574</sup>

Puhuja ei ole läsnä siksikään, että kielellinen merkki ei ole imaginaarisen objektin tavoin yksikkö. Kieli noudattaa omia, puhujasta riippumattomia lakejaan. Se toimii ainoastaan osana täsmällisesti artikuloitua erojen verkostoa, sopimuksenvaraisesti kytkettyinä suhteina.<sup>575</sup> Subjekti ei voi hallita kieltä, sitä mihin kieli oman struktuurinsa nojalla tämän kuljettaa. Puhuva subjekti todentuu lisäksi intersubjektiiivisesti, kuulijoiden muodostaman kaikupohjan varassa. Symbolisaation piirissä subjekti ylipäättään tulee ”todeksi” itselle yhtä lailla kuin toiselle kielen vaikutuksina. Subjekti kirjoittuu performatiivin logiikan mukaisesti jälkikäteisesti.<sup>576</sup>

Puhe on luonteeltaan avoin odottamattomille tuloksille, siihen liittyy epävarmuus ja inkoherenssin mahdollisuus. Aina on jotakin lisättävää. Aina kun astumme symboliseen funktioon, tuloksena on perustava epätäyteys ja subjektia fragmentoiva vaikutus. Elämä annetaan symbolisen kappaleina, Lacan toteaa.<sup>577</sup> Huolimatta fragmentoivasta vaikutuksesta, kielellä on imaginaariseen nähden emansipatorinen funktio. Kun ego on Lacanille ennen kaikkea objekti, psyyken komponenttina subjekti on kaikessa täydentymättömyydessään ja kielen Toiseuden ehdoinakin toimija juuri puhuvana. Puheen myötä yksilö asemoituu puutteensa subjektiksi sen sijaan, että olisi vaateen objekti.<sup>578</sup>

Subjekti ilmaantuu puheessa. Puhe ei kuitenkaan viime kädessä rajoitu verbaalisuuteen. Se on pikemminkin funktio psyykessä. Näin on myös kuvan laita. Ennen kuin kirjaimellisesti kuvien alueeksi, ego määrittäyt stasiksen ja fiksaation alueeksi psyykessä. Imaginaarinen viittaa visuaalisuuteen, mutta ei rajoitu siihen. Kyse on yleisemmin ottaen kiinnittymistä ja objektivoinneista, joissa subjekti vieraantuu tosiasiallisesta ”keskeneräisyydestään”.

**574** Ks. Evans 1996, 207; Boothby 2001, 89–90, 218.

**575** Lacanin käsitys kielestä palautuu Ferdinand de Saussuren lingvistiseen ajatteluun, joka korostaa kielen motivoimattomuutta ja *eroa* kaikilla tasoilla; merkitsijän eroa toiseen merkitsijään nähden, mutta myös merkittyyt nähden. Ks. tutkimuksen luku 3. Lacan korostaa merkityn puuttumista tyystin, sillä hän asettaa signifioitun (struktuuralliseen) positioon ”das Dingin”, halun mahdollittoman objektin, objektin, joka juuri kielen ilmentämien kulttuuristen vaateiden – kielten – seurauksena on mahdollton.

**576** Puhuja tuottuu performatiivisesti puheensa vaikutuksina, Lacanin sanoin puhuja ”konstituoituu intersubjektiiivisesti”. Lacan 2006, 214.

**577** ”Life is only caught up in the symbolic piece-meal, decomposed.” Lacan 1991b, 90.

**578** Subjekti ei voi viestiä singulaarisuuttaan kielen välityksellä. Puhuva subjekti kuitenkin tavoittelee halunsa ytimen artikulaatiota yhä uudelleen ja määrittäyt tästä syystä temporaalisesti, toisin kuin ego. Lacan asettaa psykoanalyysin terapeutiksi tavoitteeksi luopumisen egon tavoittelusta ääriäviöiden rajaamana objektina, sillä imaginaarinen samastuminen ego-ideaaliin representaatioihin on tukahduttava frustraatio ja aggression lähde. Tästä vapautuakseen on oivallettava tai tunnustettava, että subjekti on halun liikuttama, ei koskaan jonkin entiteetin tavoin täydesti läsnä, vaan halua epätäydesti artikuloivien kielen merkitsijöiden lykkäämä.

## La langue ja lalangue

Symbolinen rekisteri ei tarkoita Lacanille vain verbaalista kieltä. Kielellä on sekä symbolinen että imaginaarinen dimensio ja kielen materiaalisessa ulottuvuudessa myös reaalin rekisteri näyttäytyy.<sup>579</sup> Puhe voi kuvan tavoin jähmettää subjektin objektiksi. Tällöin se palvelee imaginaarisen egon ääriivoittavaa projektia, Lacan esittää. Lacan käyttää tästä termiä ”tyhjä puhe”. Tyhjällä puheella hän viittaa siihen, kuinka analysoitava psykoanalyttisessa hoitotilanteessa pyrkii tulkitsemaan ja määrittelemään eli objektivoimaan itseään sen sijaan, että näyttäytyisi tiedostamattomasta virtaavan puheensa efektinä, mitä Lacan kutsuu ”täydeksi puheeksi”. Tyhjä puhe on imaginaarisen toiseuden tavoin vangitsevaa ja vieraannuttavaa. Analysoitava asettaa itsensä objektiksi itselleen ja fantasialleen analyttikon halusta. Peilikuvan kilpailevan alter-egon tavoin tyhjä puhe, Lacan huomauttaa, johtaa turhautumiseen ja aggressioon.

Täysi puhe on ei-intentionaalista, puhetta vailla tietoista kontrollia.<sup>580</sup> Subjekti ei silti täyden puheen myötä tule ”täydeksi”, sillä juuri kielen merkitsijöiden, symbolisen rekisterin Toiseuden myötä subjekti on halkaistu, erotettu reaalin mahdollottomasta täyteydestä. Luopuessaan tyhjän puheen imaginaarista egoa pitelevistä objektivoinneista, subjekti kuitenkin luopuu itsensä tavoittelusta *Toisen* vaade-objektina. Tämän voi muotoilla myös niin, että täydessä puheessa subjekti tulee pikemmin reaalin kuin imaginaarisen objekti a:n puhuttelemaksi. Puhe virtaa objekti a:n menetyksen paikasta, oman ja toisen halun arvoituksesta ja kohtamattomuudesta, dialektiikkana vailla synteesin mahdollisuutta.

Täydessä puheessa kieltä käyttävä subjekti irtautuu imaginaarista palvelevasta funktiosta, mutta myös ylipäättään kommunikoivasta funktios- ta, kuten Lacan myöhäisessä seminaarissaan XX (1972–1973) ilmiötä poh- tii.<sup>581</sup> Subjekti voi tavoittaa yhteyden reaaliin ja singulaarisuuteensa kie- len materiaalisessa ulottuvuudessa. Lacan viittaa täyteen puheeseen nyt neologismilla ”lalangue”, joka on muodostettu kielen systeemiä merkitse- västä ranskankielisestä termistä ”la langue”. ”Lalangue” ilmentää lapsen ta- paa yhdistellä äänteitä ja sanoja mielivaltaisesti, toistaa niitä ja ikään kuin maistella niitä suussaan. Suhde kieleen on moniaistinen. Lisäksi esimerkik- si äänen sävyjen vaihtelulla on myös yksilöllinen affektiivinen varaus.<sup>582</sup>

Yksilö oppii vähitellen käyttämään kieltä symbolisen rekisterin vaatimalla tavalla viestiäkseen ymmärrettäviä merkityssisältöjä. Yksilö vieraantuu kielen materiaalisuudesta. Vaikka la langue etäännyttää lalan-

579 Evans 1996, 98.

580 Lacan kirjoittaa, kuinka analysoita- va, pyrkiessään rekonstruoidaan imaginaarisen egonsa konstruk- tion ”[T]oiselle, kohtaa jälleen sen perustavan vieraantumisen, joka pakotti hänet konstruoidaan sen *toisen kaltaiseksi*, ja minkä vuoksi sen kohtalona aina on tulla *toisen* pois ottamaksi” ”...For another, he encounters anew the fundamental alienation that made him construct it like another, and that has always des- tined it to be taken away from him by another.” Lacan 2006, 207–208. Ks. lisää Ibid. 197–268. Vrt. Evans 1996, 192. Tyhjä puhe perustuu läsnäolon metafysiikalle, sillä kuten Kaja Silver- man huomauttaa, tyhjää puhetta ”... kannattelee usko siihen, että voim- me olla itsellemme spatiaalisesti ja temporaalisesti läsnä, ja että kieli on väline, jonka avulla tällainen itsen haltuunottaminen on mahdollista.” ”Empty speech... is predicated upon the belief that we can be spatially and temporally present to ourselves, and that language is a tool for effecting this self-possession.” Silverman 2000, 65.

581 Lacan 1998b.

582 Ks. Lewis 2008, 38–45, 202–220.

questa, yksilön ja kielen arkaaiseen suhteeseen juontuu se, kuinka jokaisella myöhemminkin tiedostamatta on oma ”äidinkielsä”, ainutlaatuinen ja affektiivinen suhde sanojen ja kirjainten libidinaalisesti investoituvaan materiaan.<sup>583</sup>

Psykoanalyttisen hoitotilanteen näkökulmasta lalanguen täysi puhe purkautuu esiin ennakoimattomasti ja murtaa kielen näennäisen koherentin ja omaehtoisen systeemin epäjohdonmukaisuuksiksi ja aukoiksi. Analysoitava antautuu ”oman” kielensä affektiiviselle idiosynkrasialle. Täydessä puheessa reaalin on läsnä symbolisessa. Subjekti ei *viesti* singulaarisuuttaan, vaan *toteuttaa* sitä puheensa idiosynkrasiassa. Analyttikko ei pyri ymmärtämään puheen merkitystä yleensä tai oireena jostakin, vaan kunnioittamaan sen subjektiivista mielekkyyttä. Tunnistamisen sijaan Toisen singulaarisuus tunnustetaan. Kuten Michael Lewis muistuttaa, tiedostamatonta asuttava halu ei halua mitään objektia, se kaipaa tunnustamista. Tunnustaminen tarkoittaa toisen eroavuuden kunnioittamista: ”Se mitä tunnustetaan, on jonkun toisen halu – reaalin subjekti – minussa, joka tulee aina *pysymään* toisena.”<sup>584</sup>

Lalanguen ilmaantuminen kieleen on kielen symbolisen funktion transgressio, vapautumista kommunikoinnista kielen systeemin ehdoin, ”la lalanguen” ison Toisen vallasta irtautumista. Kieltäytyessään merkitsemästä, pyyhkiytymästä merkityksen tieltä, lalanguen kiinnittää huomion puhujan läsnäoloon enemmän kuin tämän lausuman sisältöön. Lalanguen epäonnistuu merkityksen intersubjektiivisen tapahtuman luomisessa, mutta kykenee ilmaisemaan reaalin subjektin läsnäolon kielessä. Se näyttää juuri *minut* puheen subjektina. Tiedostamattoman subjekti ruumiillistuu sen sijaan, että se määrittäisi.<sup>585</sup>

Kun analyysitilannetta hallitsee tyhjä puhe, visuaalisin termein sitä ohjaa ”läpinäkyvyyden fantasia”, analysoitavan analyttikon imaginaariselle toiselle kohdistettu vaade tulla nähdyksi ”itsenään”. Täysi puhe on intransitiivista. Idiosynkraattisessa suhteessaan kielen materiaalisuuteen subjekti on opaakki, mutta juuri läpitunkemattomuudessaan läsnä. Täyttä puhetta katalysoi objekti a reaalin menetetyssä dimensiossa, jota analyttikko sen paremmin kuin kukaan muukaan empiirinen henkilö ei voi korvata. Analysoitava irtautuu sen myötä fantasiasta, että juuri analyttikko tai ylipäättään joku tietty henkilö voisi lopullisesti vastata vaateeseen.<sup>586</sup>

”Kun puhumme tyhjää puhetta asetamme itsemme ajan ulkopuolelle ja jähmetämme itsemme objektiksi tai ’patsaaksi’. Näin lakkautam-

**583** Jokainen kieli on omansa, sillä on omanlaisensa suhde reaaliin ja jokainen voi olla enemmän tai vähemmän vieraantunut kielensä omasta materiaalisuudesta. Lewis 2008, 214.

**584** ”What is recognised is the desire of another – the real subject – within me, who will always *remain* other.” Lewis 2008, 44.

**585** Lewis 2008, 207, 210–212.

**586** Lacan 1997, 291–310; Lacan 1998, 230–260.



me itsemme subjekteina”, Silverman kiteyttää.<sup>587</sup> Täysi puhe on avautumista aikaan. Se ei tee subjektia näkyväksi, mutta tuo tämän silti lähemmäs vapauttaan kuin koskaan, se vapauttaa ”olemisen halvaannuttavuudesta tulemisen liikkeeseen”.<sup>588</sup>

Lalangue on kielen eletty ulottuvuus, puhujansa ”tämyyden” ilmaisuus. Puhe saa subjektin puutteellisenakin ilmaantumaan. Subjekti tulee lähemmäs ”todellisuuttaan”, joka on menetyksen, imaginaaris-symbolista edeltävän menneen horisontti ja imaginaaris-symbolisen tuottaman halun, tulemisen horisontti. Lacan insistoi, ettei halustaan tule luopua, sen objekteista sen sijaan kyllä.<sup>589</sup> Tähän kiteytyy psykoanalyysin emansipatorinen ulottuvuus. On mahdollista vapautua Toisen (mahdottoman) vaateen vallasta, fantasiasta, että voisi täydellistyä niin, että olisi ”SE” Toisen halulle.

### **Anamorfinen minä: objektista subjektiksi ja takaisin**

Ego ja psyyken imaginaarinen dimensio tai sitä suojaava ”tyhjä puhe” ei ole jotakin, josta subjekti kokonaan luopuu, tai edes voi luopua. Kaikessa fantasmaattisuudessaan ego on psyykeen pysyvästi istutettu kiintopiste ja myös tarttumapinta visuaalisen maailman sosiaalisuuteen.<sup>590</sup> Peilivaihe ei alun alkaenkaan ole vaihe siinä merkityksessä, että imaginaarinen kielen omaksumisen myötä jäisi subjektin historiaan. Puhuva subjekti astuu pikemminkin symbolisen ja imaginaarisen väliin virittyvään – hajottavaan ja kokoavaan – jännitekenttään. ”Puhe on epäpuhdasta puhetta”, Lacan toteaa.<sup>591</sup> Alistuminen symboliselle funktiolle on epätäydellistä. ”Henkilön narsistinen substruktuuri säilyttää oman painovoimansa ja vetää symbolisen prosessin imaginaaristen muodostelmien kiertoradalle”, Richard Boothby summaa Lacanin näkemyksen.<sup>592</sup>

Lacan katsoo, että tiedostamaton tulisi ajatella avautumisen ja sulkeutumisen temporaalisena liikkeenä. Imaginaarisen sitovat ja symbolisen aukisolmivat voimat toimivat jatkuvassa dialektisessä vaihdannassa.<sup>593</sup> Täyden puheen ja tyhjän puheen vuororytmi hahmottuu siinä fantasian kaksinaisessa funktiossa, jossa fantasia yhtä lailla suojaaa egoa kuin tavoittelee reaalisen menetettyä objektia. Merkitysten strukturoima todellisuus on egoa ylläpitävä periaate, mutta myös reaalisen muodottomalta suojaava rakenne. Reaalisen ambivalentin vetovoiman rinnalla se on samalla kertaa sekä frustraation että tyyntymisen mielihyvän lähde.<sup>594</sup> Kun fantasia tavoittelee sitä, miltä se samalla suojautuu, psyykeä luonnehtii jatkuvan liikkeen tai stasiksen vaihtoehtojen sijaan pulsaation dynamiikka;

**587** ”When we speak empty speech, we lift ourselves out of time, and freeze ourselves into an object or ‘statue’. We thereby undo ourselves as subjects.” Silverman 2000, 65–66.

**588** ”Although the assumption of our language of desire brings us up against our limits, it nevertheless represents the closest any of us will ever come to our freedom”. “[We are] thereby released from the paralysis of being into the mobility of becoming.” Silverman 2000, 67.

**589** Lacan 1997, 302–325.

**590** Vrt. Lewis 2008, 38–40.

**591** ”Discourse is an impure discourse...”. Lacan 1991b, 306. Ks. lisää Ibid. 119–120, 304–308.

**592** ”The narcissistic substructure of the personality forever exerts its own gravity, drawing the symbolic process into the orbit of imaginary formations.” Boothby 2001, 83.

**593** Lacan 1998a, 143; Evans 1996, 205–207; Boothby 2001, 71–132, 162–3.

**594** Evans 1996, 204–205.

sovittautuminen vaateiden piirtämän objektin muottiin, egon ideaaliseksi representaatioksi ja toisaalta impulssi irtautua ääriviivoista.

Vaikka reaalin on symbolisaation tältä puolen mahdoton, se kuitenkin puhkoo skreeniin reikiä, muodostaa aukkoja identiteetin imaginaarisiin representaatioihin.<sup>595</sup> Subjekti ei luovu egon kiinnikkeistä, mutta reaalisen katalysoimassa täydessä puheessa se hetkellisesti irrottaa niistä otteensa, sysää subjektin identiteetin stasiksesta haluavuutensa liikkeeseen.

Heteropaattisen identifiaktion ilmiö, jota Silverman tarkastelee ruumiiseen paikantuneen minän muovautuvuuden näkökulmasta, ”spatialisessa rekisterissä”, näyttäytyy symbolisen rekisterissä kielellisen diakronian, ajan koordinaatein. Subjekti ekskorporoi egonsa ja irtautuu hetkeksi tulemisen liikkeeseen. Identifiaktion intersubjektiivisen logiikan mukaisesti egoa pitelevästä ”tyhjästä puheesta” luopuminen ja antautuminen täyden puheen itseyyttä alati lykkäävälle heterogeenisyydelle vapauttaa myös toisen fantasioideni imaginaarisesta vankilasta. Tämä on psykoanalyysin ja lähemmäs haluaan kurkottavan subjektin eettinen ulottuvuus: tunnistamisen sijaan avautuu tila Toiseuden tunnustamiselle.

Seuraavassa luvussa analysoin sitä, kuinka Schjerfbeckin omakuvien minä maalauksen keinoin etääntyy egoa kannattelevasta kuvastaan. Tarkastelen sitä, kuinka tekijä yhtäältä näyttäytyy eletyn ruumiin representaatiota karkaavassa rekisterissä ja toisaalta sitä, kuinka omakuvat ilmentävät aikaa – kuinka niiden subjekti näyttäytyy Lacanin tarkoittamassa mielessä keskeneräisenä.

**595** ”...reaalinen on symbolisaation itsensä aikaansaama mahdoton, joka tuo symboliseen systeemiin aukkoja, puutteita ja epäonnistumisia”. Erkkilä 2008, 143.

## 7 KASVOT JA KÄSI: SCHJERFBECKIN OMAKUVIEN TILAN JA AJAN POETIIKKAA

*How can we know the dancer from the dance?*<sup>596</sup>

Mihin Schjerfbeck omakuvissaan paikantuu? Työstöjälkiin vai niiden rakentamaan kuvaan? Tarkennan tässä luvussa Schjerfbeckin omakuvien analyysia lähiluvuksi niiden esitysdynamiikasta.

Tarkastelen maalauksia kasvojen ja käden välisen dynamiikan valossa. Havaitun ruumiin osana kasvot ovat ruumiinkuvan ja egon eksteroseptiivisen ulottuvuuden aluetta. Kasvoilla tarkoitan analyysseissäni kuitenkin fysionomisen ruumiin piirteitä laajemmin ylipäättään identiteetin sosiaalista luettavuutta. Viittaen kasvoilla Schjerfbeckin omakuvien esittävään tai esittäväksi mieltävään tasoon.<sup>597</sup> Kasvoilla tarkoitan maalauksen osaa tai piirrettä, jonka nojalla se ymmärretään kohteensa empiiristä ruumista, toimintaa, tilannetta, tilaa tai ympäristöä esittäväksi kuvaksi. Näitä piirteitä ovat esitetyt attribuutit, ympäröivän tilan ja paikan määreet, mutta myös ilmeet, eleet, asennot sekä tilannetta yksilöivät piirteet tai kuvatilauksen luonne ja figuurin asemointi siihen – esimerkiksi tilan niukkuus, väljyys tai plastinen vaikutelma. Summaten tarkoitan kasvoilla kaikkia niitä teosten elementtejä ja piirteitä, joista kohteen identiteettiä voidaan lukea. Toisin määritellen kasvot tarkoittavat maalausten kuvatilauksen virtuaalista rekisteriä, erotuksena kuvan materiaalisesti käsillä olevasta todellisuudesta.

Käden rekisterillä tarkoitan Schjerfbeckin omakuvissa aineelliseen pintaan paikantuvaa, maalaavan käden jälkien koostetta. Kuvan tosiasiallisen työstämisen jälkeenä käden alue merkitsee maalauksiin tilassa ja ajassa eletyn ruumiin. Käteen juontuva maalauksen ulottuvuus on samalla katsojan käsillä oleva fyysinen kohtaamispinta ja tosiasiallisen tilan ulottuvuus.

Tarkastelen kasvojen ja käden, identiteetin visuaalisten määreiden ja korporeaalisen ulottuvuuden välistä dialektiikkaa Schjerfbeckin omakuvissa kahdesta näkökulmasta: tilan ja ajan kannalta. Aluksi analysoin sitä, kuinka maalauksen materiaallinen pinta asettuu dialektiseen tai subversiiviseen suhteeseen maalauksen esittävien piirteiden kanssa. Faktuuri merkitsee omakuvaan tosiasialliseen tilaan paikantuneen ruumiin position

<sup>596</sup> W.B. Yeats, sit. Bal 1999, 164.

<sup>597</sup> Käsittelen kasvoja yhtenä psykoanalyttisesti ymmärretyn ruumiinkuvan osa-alueena. Schjerfbeckin omakuvissa kasvot edustavat ruumiinkuvan kokonaisuutta, sillä omakuvien niukka esittävyys tarjoaa identiteetin piirteitä ja ego-morfisen peilautumisen kiinnekohtia lähes yksinomaan kasvojen alueelta. Kasvoja pidetään yleisesti persoonallisuuden ilmentäjänä (ks. esim. Waldenfels 2003, 64–65). Monissa kulttuureissa kasvoja merkitsevä sana juontuu kuitenkin myös vuorovaikutukseen viittaavista sanoista. Kasvot eivät pelkisty passiiviseksi ja staattiseksi identiteetin representaatioksi. Kasvot ja myös kasvojen käsite ylimääräytyy, kuten Altti Kuusamo tuo esille. Kuusamo 2008a. Kasvojen ylimääräytyneisyys koskee kuitenkin herkemmin eläviä kasvoja ja todellista vuorovaikutustilannetta kuin kasvojen visuaalista representaatiota. Tässä yhteydessä en paneudu kasvojen sen paremmin kuin käsien historiallisiin, kulttuurisiin tai käsitteellisiin merkityksiin. Seuraan kasvojen ja käsien merkityksen määrittelyssä Schjerfbeckin omakuvien avaamaa väylää. Tarkastelen sitä, millaisen funktion kasvot käsiin mieltäviin piirteiden rinnalla Schjerfbeckin omakuvissa saavat. Kasvot ja käsi ovat merkitseviä Schjerfbeckin omakuvien analyysissäni keskinäisen dynamiikkansa nojalla, eivät diskreetteinä käsitteinä.



17

**HELENE SCHJERFBECK**

Omakuva, rintakuva, 1945

hiili ja vesiväri paperille

41 x 35,5 cm

Stenmanin kokoelma, Tukholma

Kuva: Kansallisgalleria / Yehia Eweis

ja ruumiistaan käsin kokevan minän. Se myös resonoi haptisesti katsojan kokemuksen kanssa. Identiteetin viestimisen sijaan maalaukset luovat kontaktin ruumiillisia efektejä. Jälkimmäinen alaluku käsittelee omakuvia ja niiden minää ajan näkökulmasta. Lukuisissa myöhäisissä omakuvissa korostuu faktuurin kinesis. Kosketuksen ja tilan ruumiillisen position ohella käsi ilmentää tällöin subjektin toiminnallisuutta ja temporaalista tulemistä. Käden varaan maalautuva omakuvien minä irtoaa imaginaarisen egon staattisuudesta ja näyttäytyy aikaan hajoavana. Omakuvat kyseenalaistavat oletuksen referentin täydestä läsnäolosta. ”Käsi” hajottaa subjektin esentiaalista pistemäisyyttä ja indikoi sen kehkeytyvää luonnetta.

### Käsillä ja kasvokkain

Schjerfbeckin omakuvien kokonaisuus on heterogeeninen, kuten totesin luvussa 5. Egon ja ruumiinkuvan visuaalisia määreitä hylkivä efekti ei ole johdonmukainen. Se ei myöskään voimistu progressiivisesti kohti myöhäisimpiä omakuvia. Omakuvat pikemminkin huojuvat imaginaarisen eheyden, korporeaalisen tämyyden ja halun dynamisoiman, ajalle avautuvan subjektin positioiden välillä. Vaihdunta ilmenee omakuvien keskinäisen eron tasolla, mutta myös niiden sisäisinä itse-eroina. Käden ja kasvojen voimatasapaino vaihtelee kuvasta toiseen ja kertoo näin tekijänsä ambivalentista suhteesta minuuden representaatioon. Biografisen lineaarisuuden sijaan kokonaisuus ilmentää lacanilaista ei-progressiivista dialektiikkaa, ruumiinkuvaan kiinnittymistä ja siitä irtautumista vuoroin.

Piirroksat *Omakeva* vuodelta 1944 ja *Omakeva* vuodelta 1945 esittävät kasvot Schjerfbeckin myöhäisten omakuvien kokonaisuuteen nähden hyvinkin realistisesti (kuvat 18 ja 19).<sup>598</sup> Piirrosviiva pelkistää mallin anatomisia erityispiirteitä, eikä varsinaisesta näköisyydestä voi puhua. Kasvojen ilmeisiin voi kuitenkin lukea jonkin tunnetilan. Ensin mainitun omakuvan minää voi luonnehtia hetkellisesti ahdistuneeksi, jälkimmäisessä hahmon ilme vaikuttaa alistuneen depressiiviseltä. Tässä yhteydessä olennaisempaa kuin tunnetilojen erittely on kuitenkin huomio, että tekijä on näissä omakuvissa, toisin kuin lukuisissa muissa, pyrkinyt representoimaan mielentilaansa ja minuutensa piirteitä.

Myös *Omakeva suljetuin silmin* vuodelta 1945 (kuva 20) on suhteellisen esittävä, vaikka se ei ilmaisekaan mitään yksilöityä tunnetilaa. Piirros luo plastisen vaikutelman, poseeraus on staattinen, eikä – nimensä mukaisesti suljetuin silmin esitetty – hahmo viesti kasvoillaan mitään

598 Vrt. esimerkiksi piirros *Omakeva* vuodelta 1945 (kuva 8), jossa kasvot ovat huomattavasti pelkistyneemmät, lähes merkinomaiset.



18

**HELENE SCHJERFBECK**

Omakuva, 1944

lyijykynä ja laveeraus paperille

18 x 14,7 cm

Yksityiskokoelma, Ruotsi

Kuva: Per Myrehed

erityistä. *Omakuvassa suljetuin silmin* Schjerfbeck viittaa itseensä sisäisyytensä, pikemmin kuin ulkoisten koordinaattien määrittelemänä ja viestii haluttomuuttaan paljastaa subjektiivisen kokemuksensa sisältöä. Piirros kyseenalaistaa havaitun ruumiin varaan rakentuvan sosiaalisen identiteetin, mutta minuus piirtyy viime kädessä ruumiin ulkoisen havainnon varaan. Kasvot *representoivat* sisäisyyttä. Silmien sulkemisen ele kantaa viestiä identiteetistä.<sup>599</sup>

Silmät esitetään suljettuina myös kahdessa muussa piirroksessa vuodelta 1945, *Omakuvassa, rintakuva* ja *Omakuvassa, rintakuva kädet esillä* (kuvat 17 ja 32). Näiden omakuvien sisäisessä dynamiikassa silmien sulkemisella on kuitenkin toisenlainen merkitys. Se vahvistaa piirrosten esittävää tasoa subvertoivaa, käteen juontuvaa piirrettä. Omakuvien monistuva viiva ei palvele mimesistä. Käsien rooli on indeksinen pikemmin kuin

**599** Silmät voi sulkea, mutta kasvojen sulkeminen on mahdotonta, Bernhard Waldenfels toteaa kasvojen olemusta pohtiessaan. Waldenfels 2003, 64–65. Silmien sulkeminen on kommunikoi-va, toiselle suunnattu ele, vaikka viestin sisältö onkin kommunikaatiosta kieltäytyminen.

19

**HELENE SCHJERFBECK**

Omakuva, 1945

lyijykynä paperille

15 x 14,7 cm

Yksityiskokoelma, Ruotsi

Kuva: Per Myrehed



esittävä. Ne alleviivaavat kuvaa tekemisen aktin jälkeenä ennemmin kuin representaationa. Käsien plastinen muoto hämärtyy, niiden liike tekee ne muodottomiksi. Piirtämisen toiminnan kuvana ja samalla kertaa sen jälkeenä ääriviivat monistuvat toisiinsa kerrostuviksi jälkikuviksi. Jälkimmäisessä piirustuksessa käsi kahdentuu toinen toisensa visuaalisesti läpäiseviksi liikkeen momenteiksi. Kädet ilmaisevat maalaamisen toimintaa ja sen temporaalista kestoa, ajan pikemmin kuin ulkoisen muodon määrittelemää minuutta.

Erityisesti jälkimmäisessä omakuvassa (*Omakuva, rintakuva, kädet esillä*) keskeneräisyyttä korostava käsien toiminnallisuus laajenee luonnehtimaan kasvoja – käsiin kohdistuva huomio ohjaa tarkastelemaan myös kasvojen epäfokusoituneisuutta. Kasvoja yhtä lailla kuin käsiä luonnosteleva viiva on kineettinen ja muotoa hajottava. Se ei kuitenkaan tuota kuvaa, jossa ruu-



Schjerfbeckin käsipiirroksset ilmentävät aikaan hajautunutta ja ääriiivoihin asettautumatonta subjektia ja lykkäävät egon imaginaaristen ääriiivojen asettumista. Omakuvien kokonaisuuteen nähden ne ovat äkkikatsomalta poikkeus. Eivät ainoastaan siksi, että kädet esitetään, vaan myös siinä radikaalisuudessa, jolla ne ylipäättään hylkivät tekijänsä representaatiota havainnoille tarjoutuvan objektin ominaisuudessa. Schjerfbeck lähestyy ruumiinkuvan eheyden ideaalin ongelmallisuutta myös täysin päinvastaisesta suunnasta. Kun käsipiirrosten maalaukselliset eleet hämärtävät identiteetin visuaaliset kiintopisteet, niin vuonna 1945 maalatussa omakuvassa *En face I* (kuva 21) Schjerfbeck osoittelee representoidun ruumiin vieraan abstraktiutta mimeettisen muodon eheyttä liioittelemalla.<sup>602</sup> Viivamaisesti rajaavien maalausjälkien funktio on nyt lähes diametrisesti vastakkainen monistuvaan piirrosviivaan nähden. Maalauksen kasvot on ”haarniskoitu” geometriseen muotoon. Ne ovat eräänlainen naamio, mutta myös päätä myötäilevä ”häkki”. Erityisesti pään ja kasvojen alueella korostuu erilleen rajautuvien muotojen rinnakkaisuus. Rakenteen liioiteltu korostaminen kirjaimellistaa egoa suojaavan, mutta samalla subjektia kahlitsevan imaginaarisen rekisterin konstruktioluonteen. Käsipiirroksiin verrattuna *En face I* on käänteinen kuvan ”näköisyyden” subversio. Kun piirroksissa kuvan voi sanoa hajoavan tai olevan kesken, *En face I* on koottu irrallisista väripintojen palasista. Se alleviivaa kuvan keinotekoisuutta.

**602** Kiinnostavaa mainitun voimatasapainon heilahtelun kannalta on se, kuinka maalatus omakuvan *En face I* rinnalla piirretty versio *En face II*, 1944 tai 1945 (kuva 7) on huomattavasti plastisempi – paradoksaalisesti – vähemmän piirroksellinen, ääriviivoja ja kuvan rakenteellisuutta korostava kuin maalaus.

20  
**HELENE SCHJERFBECK**  
 Omakuva suljetuin silmin, 1945  
 hiili paperille  
 41 x 33 cm  
 Yksityiskokielma, Ruotsi  
 Kuva: Per Myrehed



603 Huomiota kiinnittävin ero on se, että jälkimmäisessä omakuvassa paletin väriläiskä on vain kaksi (sininen ja valkoinen), kun aiemmin maalatussa versiossa niitä on neljä (sininen, valkoinen, keltainen ja punainen)

Käden ja kasvojen välinen dialektiikka oireilee myös Schjerfbeckin omakuvien sisäisinä itse-eroina. Erityisen jännitteinen tilanne on *Omakuvasa paletteineen I* (1937) ja sen lähes identtissä toisinnossa *Omakuva paletteineen II* (1937–45) (kuvat 1 ja 16). Jäljempänä viitataan näihin teoksiin yksikkömuodossa, sillä niiden väliset erot ovat analyysini kannalta vähämerkityksisiä.<sup>603</sup> *Omakuvasa paletteineen* figuurin kurinalainen muoto osoittelee kuvan keinotekoisuutta *En face I*-maalauksen tavoin. Rakenteellisesti pelkistynyt hahmo on kaksiulotteinen, pahvinen kulissi. Pää, puvun tai paidan kaulusta markkeeraavat värialueet ja ylävartalo näyttävät erillisiltä, toisiinsa liitetyiltä kappaleilta. Maalauksen rakenteellinen logiikka muistuttaa synteettisen kubismin mimesistä murtavaa metodologiaa. Kuva on kielellisen signifikaation tavoin konstruoitu kohteensa suhteen motiivoitumattomista merkitysistä, abstrakteista väripinnoista.



21

**HELENE SCHJERFBECK**

Omakuva, en face I, 1945

öljy kankaalle

39,5 x 31 cm

Yrjö ja Nanny Kauniston kokoelma,  
Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo

Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Pakarinen

*Omakuva paletteineen* vertautuu samalla kuitenkin myös kädet esittäviin omakuvapiirroksiin, sillä se esittää kuvan tekemisen tilannetta. Kädet eivät ole näkyvillä, mutta käden jatkeena toimiva väripaletti viittaa maalaamisen toimintaan. Toisin kuin käsipiirroksissa, liikkeen vaikutelmaa ei kuitenkaan synny, ei sen paremmin hahmon kokonaisuuden kuin paletinkaan osalta.

Paletti on ensikatsomalta esineellinen ja konventionaalinen taiteilijaidentiteetin attribuutti, ei käsien tavoin tekemisen aktin indeksi. Maalauksen ruumiinkuvallinen ikonografia täydentää kyseistä ilmimerkitystä: varautunut poseeraus ja katsojaan kohdistunut tarkkaavainen, mutta alaviistoon suunnattu katse ilmaisevat taiteilijan poikkeuksellista asemaa.<sup>604</sup> Tarkemmin katsoen silti juuri paletista käsin avautuu omakuvan sisäinen kontradiktio. Paletti tahraa omakuvan ylivirtinyttä formaalisuutta. Paletti on yhtäältä identiteetin pelkistynyt merkitsijä. Toisaalta sitä markkeeraavan terävän viivan yläpuolelle siveltimellä painetut väriläiskät osoittavat raakaa materiaalisuuttaan ja käden ruumiillisen eleen todellisuutta. Väritahrojen rooli on maalauksessa epästabiili. Yhtäältä niiden raaka materiaalisuus ja deiktinen luonne kieltää kuvan läpinäkyvyyden, toisaalta ne esittävät täydesti itseään; *olemalla* sitä mitä ne myös mimeettisesti – maalauksen virtuaalisessa kuvatilassa – esittävät, väriainetta paletilla. Väriläiskät työntyvät kuvatason suhteen, eli kuvan virtuaalisessa tilassa, paletin kantamana lähimmäs katsojaa. Lähimmäs ne työntyvät kuitenkin myös kuvapinnan materiaalisuudessa, sillä pigmentin aineellinen kerros kohoaa maalatusta pinnasta reliefimäisesti ja on maalaus kangasta paksuntavassa työstämisessä lisätty viimeiseksi, edeltäviä työstöjälkiä peittäen. Kuvatasoon ”osuessaan” paletin väriaineita esittävät tahrat hajoavat materiaallisen kuvapinnan fyysisesti läsnä olevaksi faktuuriksi.

Väriläiskien itselleen varaama kohta maalauksessa on *rend*, jossa tiivistyy figuuria luonnehtivan rakenteellisuuden ja värin raajan ja viskoosin materiaalisuuden välinen kontrasti. *Rend*, repeämä, on Georges Didi-Hubermanin maalaustaiteeseen liittävä termi. Didi-Huberman määrittelee ”hysteriaksi” ekonomian, jossa maalaus näyttää halkeavan materiaallisen pintansa aistimelliseen (visual) läsnäoloon ja kuvan virtuaalista tilaa, representaatiota (visible) palvelevaan funktioon. Didi-Hubermanin luonnehdinta maalauksen ”hysteriasta” on samankaltainen kuin Lyotardin määritelmä figuraalisuudesta, jossa yhteen sovittamattomien rekisterien välisen törmäyksen seurauksena signifiikaatiosta tulee merkityksiin sulkeutumaton tapahtuma.<sup>605</sup>

<sup>604</sup> Tämä piirre yhdistää omakuvan vuoden 1915 taiteilijan roolia tematisoivaan omakuvaan (kuva 29).

<sup>605</sup> Didi-Huberman 2005, 139–228, 260–267.





22

**HELENE SCHJERFBECK**

Omakuva, 1935

öljy kankaalle, kiinnitetty puulle

27 x 24 cm

Stenmanin kokoelma, Tukholma

Kuva: Per Myrehed

## KAHDENTUVA TILA

*Omakuvaan paletteineen* (kuva 1) virittyy jännite ruumiinkuvan ja eletyn ruumiin välille. Huojunta visuaalisesti representoituun hahmoon samastumisen ja identifikaation torjunnan välillä ilmaistaan kuvatilaa ja maalauksen materiaalsen pinnan todellisuuksien välisen kontrastin keinoin. Tällainen spatiaalinen huojunta luonnehtii useita muitakin Schjerfbeckin omakuvia.

Kuvantutkimuksen piirissä on viime vuosikymmeninä tarkasteltu tilan ja kosketusaistisen kokemuksen merkitystä. Aiemmin sivuutetut kuvan haptiset ja materiaaliset ulottuvuudet nähdään haasteena diskurssiisuutta painottavalle tutkimusotteelle, mutta myös näkemisen valta-asemalle ja identiteetin visuaaliselle määrittymiselle. Materiaalisuuteen liitetty kuvan mahdollisuus vastustaa katseen haltuunottavia objektivointeja. Materiaalisuus asemoi vastaanottajan etenemään käsillä olevan tilan partikulaarisuuden ehdoilla, ei representaation tarjoaman kartan kaltaisen abstraktion mukaan. Kuten kosketusaistisen merkitystä tutkinut Laura U. Marks tähdentää, illusorisen tilan varaan rakentuva kuva ylläpitää imaginaarisia rakenteita. Se mahdollistaa kuvitteellisen projektion ja identifioitumisen figureihin.<sup>606</sup> Kaja Silvermanin termin se mahdollistaa inkorporaation ja "samaa" pelkistämisen.<sup>607</sup> Haptinen ylläpitää subjektin mahdollisuutta liikua identifikaation edellyttämän eheyden ja immersion välillä.<sup>608</sup> Jennifer Fisher on kirjoittanut haptisuuteen perustuvan estetiikan kytkeytymisestä eletyn ruumiin minuuteen. Ruumiillinen minä on paikantunut ja vuorovaikutuksessa ympäristönsä ja tosiasialisen tilan kanssa. Taideteoksessa haptinen määrittelee teoksen koettua dimensionaalisuutta. Kosketuksen ja tilan kokemukset eivät ole tiedostettuja. Haptinen lataus on affektiivinen, eikä se näin välttämättä ole osa artikuloitua merkitystä eli sitä mitä teoksessa "näemme", Fisher toteaa.<sup>609</sup> Tutkielmassaan *The Skin Ego* psykoanalytikko Didier Anzieu huomauttaa, kuinka peilisamastumisen myötä syntyvä imaginaarisen egon rekisteri siirtää kosketusaistiset tuntemukset torjutun alueelle. Peili-egon muodostuminen kulkee käsi kädessä kosketuskiellon kanssa. Anzieu osoittaa, kuinka iho, kosketusaisti ja tästä juontuva tilan kokemus toimii peiliä varhaisempana minuuden viitepisteenä ja mahdollistaa peilisamastumisen jälkeenkin imaginaarista egoa fluktuoivamman minuuden, "iho-egon" peili-egon rinnalla ja myös vastuksena sille.<sup>610</sup>

Maalauksen materiaallinen ulottuvuus avaa tilan Silvermanin tarkoittamalle identifikaatiota lykkäävälle etäältä-samastumiselle. Schjerf-

606 Marks 2002.

607 Marks yhtyy Kaja Silvermanin kritiikkiin arvioon Lacanin imaginaarisen poissulkevasta merkityksestä minuuden viitepisteenä. Ruumis on subjektin eletty, liikkuva ja kohtaamisissaan jatkuvasti muuntuva "keskus". Ks. Marks 2002, xix, 18.

608 Marks 2002, 17. Ks. myös Jones 2006, 11, passim. Amelia Jones analysoi ruumista representoivia kuvia, jotka ovat pikemmin immersivisiä kuin säilöviä, rajaavia – ja näin ulkoisen katseen kaappaamia.

609 Fisher 1997.

610 Anzieu 1989. Marks viittaa haptisuuden oppositionaalisia identiteettejä väistävään merkitykseen liittäessään sen peilivaihetta ja sukupuolieroaa edeltävään äidin ja lapsen suhteeseen. Marks 2002, 17. Palaan Anzieun iho-egon määritelmään hieman jäljempänä.

beckin omakuvien erityislaatuinen tilan poetiikka virittää jännitteen representoidun virtuaalisen tilan ja sen tosiasiallisen tilan väliin, jossa katsoja kohtaa fyysisen maalauksen. Mieke Balin termein ”representoitu tila” ja ”representaation tila” asettuvat vastahankaiseen suhteeseen. Omakuvan esittäviksi mieltyvät elementit ja piirteet pidättelevät mallia katsojasta erillään ja indentifikaation mahdollistavan visuaalisen etäisyyden päässä. Maalauksen materiaallinen pinta sen sijaan on spatiaalisessa suhteessa katsojaan.

Schjerfbeckin omakuviin rakentuu ambivalenttia huojuntaa tilan termein tarkasteltuna. Ne luovat hämmentäviä tilan efektejä. Niiden minä vuoroin vetäytyy imaginaarisen egon ääriviivoja markkeeraaviin koordinaatteihin, asettuu kuvan esittävään tilaan, vuoroin se näyttää asettavan maalaavan minän fyysiseen kontaktiin katsojan kanssa. Vaihunta ilmenee omakuvien keskinäisessä erossa. Kuten edellä toin esille, lukuisat omakuvat luovat toisia huomattavasti plastisempia tilan vaikutelmia. Piirros- tai maalausjälki palvelee tällöin virtuaaliseen tilaan rakentuvaa ruumiinkuvan representaatiota – olkoonkin, että esittäminen on useimmiten vain viitteellistä. Toisissa omakuvissa figuuri on litteä, pahvinen, eloton tai muuten empiirisistä havainnoista etääntynyt. Toisaalta ambivalenssi purkautuu omakuvan spatiaalisena itse-erona, kuten *Omakuvassa paletteineen*.

## Irti kehyksistä

Edellä kuvailtu jakautuneisuus on iduillaan jo *Omakuvassa* vuodelta 1935 (kuva 22), joskaan tilallinen huojunta ja impulssi irtautua kuvatilan rajamasta representaatiosta ei artikuloidu faktuurin tasolla, kuten useissa myöhemmissä omakuvissa.

*Omakuvassa* hahmon katse on keskittynyt ja peiliä/katsojaa kontaktoiva, joskin ilme on jännittynyt, epäluuloinen. Kuvatasoon suuntaavan katseen ohella poseerauksen hieman kiertynyt asento vahvistaa vaikutelmaa tekemisen tilanteen representaatiosta, mikä ankkuroi tekijän aikaan ja paikkaan kuvapinnan tuolla puolen. Läsnaolon virtuaalista vaikutelmaa korostaa hahmon työntyminen huomattavan liki kuvatasoa sekä kasvoja kehystävän kuva-alan niukkuus. Rajausta on kuitenkin samalla ristiriidassa figuurin dynaamisen poseerauksen kanssa. Aivan kuin liikkumavara olisi rajoitettu ja tosiasiallinen mobiliteetti estetty. Syntyy mielikuva klaustrofobisuudesta. Näyttää siltä, kuin tekijä olisi suljettu ahtaaseen laatikkoon. Syvyysuuntainen työntyminen kohti kuvatasoa on tältä kannalta itse asiassa pyrkimys laajentaa tilaa maalauksen pinnan läpi katsojan fyysiseen tilaan.





## 23

### GUSTAVE COURBET

Haavoittunut mies, noin 1844–1854

öljy kankaalle

81,5 x 97,5 cm

Musée d'Orsay, Paris

Kuva: © RMN-Grand Palais

(Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

- 611 Fried luonnehtii Courbet'n taidetta "korporeaaliseksi realismiksi" erotukseksi Manet'n ja 1800-luvun jälkimmäisen puoliskon näköhavaintoa painottavan taiteen "optikaalisesta realismista". Fried 1998.

Tässä suhteessa kiinnostava vertailukohta *Omakuvalle* on Gustave Courbet ja Michael Friedin tulkinta taiteilijan pyrkimyksestä ylittää visuaalisen esittämisen rajoitteet. Fried esittää, että Courbet'n maalauksissa implikoituu omakuvan genren edeltäjiin nähden poikkeuksellisella tavalla ruumis. "Optikaalisen realismin" sijaan Courbet tavoittelee "korporeaalista realismia", Fried summaa.<sup>611</sup> Hän tarkastelee Courbet'n 1840-luvun omakuvien tai omakuvallisten roolihahmojen figuurin suhteistumista maalauksen kuvatasoon ja katsojan positioon. Teoksia yhdistävä piirre on hahmon voimakas impulssi työntyä katsojan tilaan. Katsojaan ei luoda kontaktia katseen välityksellä, vaan korporeaalisesti. *Haavoittuneen miehen* (1844–54) hahmo esimerkiksi nukkuu tai on puolitajuinen, mutta alavartalo leikkautuu kuvan alareunasta siten, että se näyttää jatkuvan katsojan tilaan (kuva 23). Friedin

tulkinta piirtää Courbet’sta kuvan subjektina, joka maalauksissaan tavoittelee eletyn ruumiinsa minuuden ja ulkoisen imagon kantaman egon välisen kuilun ylittämistä. Tekijä pyrkii olemaan jännöksettömästi yhtä maalauksensa kanssa, samastumaan siihen kokonaisvaltaisesti ja pyrkii kattamaan myös sen ylijäämän, joka on imaginaarisen egon edellytys.<sup>612</sup>

Schjerfbeckin *Omakuvan* klaustrofobinen vaikutelma juontuu niin ikään minän määrittelyä rajaavan kuvan ahtaudesta, representoidun ruumiin tarjoaman liikkumavaran vähäisyydestä identiteetin representoimisessa. Maalauksen reunat ja visuaalisen ruumiin rajat samastuvat.<sup>613</sup> Schjerfbeckin hahmo näyttää reagoivan imaginaarisen egon ulkoisuuden prospektiin: kaula on painunut luonnottoman lyhyeksi ahtaassa kuva-alassa, *maalauksen* reunat ovat pusertaneet ruumiin kasaan ja ”luonnottomaan” tilaan.

Schjerfbeckin tätä myöhäisempien omakuvien kannalta kiinnostava Friedin toinen huomio on, että Courbet’n maalauksissa korostuvat havaintojen sijaan maalaamisen praksikseen juontuvat tekijät. Korporeaalisen tason realismia tavoitellessaan Courbet on pyrkinyt yhdenmukaistamaan esitetyn hahmonsa ja maalaavan minänsä ruumiillisen position. Omakuvissaan oikeakätinen taiteilija on korjannut peilikuvaansa niin että kuvassa maalaava käsi on oikea, jolloin maalauksen eteen asettuneen taiteilijan oikean käden ruumiillinen positio vastaa sen asemoitumista kuvassa. *Kivenhakkaajia* (1849) Fried pitää tästä syystä Courbet’n ruumiillisena omakuvana. Selin kuvatut kiveä työstävät miehet ovat maalaavan minän ja maalausalttan fyysisen suhteen vastine ja tekijän ruumiillisen orientaation indeksi.<sup>614</sup> Myös lukuisiin muihin Courbet’n omakuviin ja teoksiin maalautuu tekijän ruumiillinen orientaatio pikemmin kuin näköhavainnon subjekti.<sup>615</sup>

Erityisesti Helene Schjerfbeckin myöhäisten omakuvien visuaalinen luonne on toisenlainen kuin Courbet’n maalausten. Jo 1900-luvun modernisminsa myötä ne ovat entistäkin etääntyneempiä ”optikaalisesta realismista”. Tästä huolimatta juuri tilallinen orientaatio ja maalaamisen aktin korostaminen yhdistää ne Courbet’n ruumiillisuuden tavoitteluun sata vuotta aiemmin. *Omakuvassa* (1935) visuaalisen identiteetin ahtaus oireilee sitä rajaavien maalauksen konkreettisten reunojen tarjoaman liikkumatiilan vähäisyydessä. Taiteilija näyttää pyrkivän murtautumaan ulos imaginaarisen egonsa rajoitteista. Figuuri tulee kohti ja poikkeuksellisen lähelle kuvatasoa, ikään kuin se olisi työntymässä maalauksen pinnan läpi.

Korporeaalisuus ei ilmene Schjerfbeckin omakuvissa ainoastaan sommittelullisesti kuten vuoden 1935 *Omakuvassa*. Myöhäisissä omakuvis-

**612** Tähän liittyy kuitenkin ambivalenssia. Fried kirjoittaa: ”...a certain ambiguity in the painter-beholder’s relation to the painting before him, into which on the one hand he labored to project himself... and the separate existence of which on the other hand he strove to undo... merger, incompleteness, even disappearance.” Fried 1990, 84.

**613** Myös morfologisesti: maalausobjektin reunojen geometria kertautuu kasvojen aluetta geometrisesti pelkistävissä ääriviivoissa.

**614** Fried 1990, 99–110.

**615** Fried 1990, 53–84.

616 Lukuisat muutkin Schjerfbeckin omakuvat indikoivat ruumiin liikettä ja luovat monesti vaikutelman hetkelisestä kasvojen ilmeestä. Ne eroavat omakuvista, joita hallitsee jäykästi poseeraava asento tai ilmeettömyys. Mainitsin jo edellä voimakasta tunnetta kasvonilmein ilmaisevat piirroksiset *Omakuva*, 1944 (kuva 18) ja *Omakuva*, 1945 (kuva 19) sekä niihin nähden vähäeleisen omakuvapiirroksen *Omakuva suljetuin silmin*, 1945 (kuva 20). Hahmon ilmeen kannalta ei-hetkellisiksi voi luonnehtia myös esimerkiksi seuraavia omakuvia: *Omakuva mustassa puvussa*, 1934, *Omakuva paletteineen*, 1937–45, *Omakuva*, 1944, *Omakuva*, 1944, *Omakuva, en face I*, 1945, *Omakuva, valoa ja varjoa*, 1945 (kuvat 14, 1, 16, 18, 6, 21 ja 26). Hetkellisyyden vaikutelman puolestaan luovat esimerkiksi seuraavat omakuvat: *Omakuva*, 1935, *Mustasuinen omakuva*, 1939, *Omakuva "en gammal målarinna"*, 1945 sekä *Omakuva, mustaa ja roosaa*, 1945 (kuvat 22, 24, 9 ja 31).

sa ruumiillisuus korostuu visuaalista määrittymistä hämärtävän aineellisuuden seurauksena. Figuurin ("kasvojen") sijaan maalauksen pinta ("maalauksen kasvot") kurkottelee katsojan tilaan. Vaikka hahmo *Omakuvassa* (1935) näyttääkin asettuvan näyttämön ja katsomon hämärtymässä olevalle rajalle, Schjerfbeck pitää yhä kiinni esittävään kuvatilaan paikantuvista identiteetin koordinaateista – joskin hahmo näyttää asentonsa ja ilmeensä puolesta oireilevan imaginaarisen ruumiin ahtautta. Irtautuminen esittävän kuvan rajaamasta minuuden määrittelystä toteutuu tätä radikaalimmin *Mustasuissa omakuvassa* vuodelta 1939 ja vuoden 1945 *Omakuvassa, valoa ja varjoa* (kuvat 24 ja 26). Tarkastelen niitä seuraavaksi.

## Iho ja maalin iho

*Omakuva paletteineen* kyseenalaistaa esittämänsä visuaalisen ruumiin itselle-kuuluvuuden ja merkitsee kuvan pintaan ei-visuaalisen ruumiin "reviirin", kuten edellä esitin. Paletin väriläiskien haptisen materiaalisuuden ja hahmon kulissimaisen litteyden alleviivatussa kontrastissa kaksijakoisuus maalaamisen eleen ja esittävän kuvan akselilla piirtyy terävän oppositionaaliseksi.

Kuva halkeaa omakuvan minän osoitellessa virtuaalisen ja fyysisen rajapintaa. Toisissa omakuvissa ambivalenssi juontuu ennemminkin siitä, että maalausjäljen *funktio* kahdentuu. Se näyttää samalla kertaa rakentavan ja purkavan visuaalista mimesistä. Kuva-ala toimii kauttaaltaan anamorfin tavoin; katsoja kohtaa vuoroin kasvoiksi piirittyneen kuvan ja vuoroin maalauksen käsillä olevan pinnan. Tällainen ylimääräytynyt dynamiikka hallitsee *Mustasuista omakuvaa*. Kun *Omakuva paletteineen* leikkaa erilleen kaksi minuuden ulottuvuutta, havaitun ruumiin egon ja ruumiistaan käsin havainnoivan minän, jälkimmäinen omakuva on myös yritys ylittää niiden välinen kuilu.

*Mustasuisen omakuvan* figuuri on piirteiltään pelkistynyt, mutta toisin kuin abstrahoitu identiteetin merkitsijä *Omakuvassa paletteineen*, kuva indikoi hahmon liikettä. Myös kasvojen ilme näyttää hetkelliseltä ja luo osaltaan vaikutelmaa kuvatilaan rakentuvan representaation mimeettisyydestä ja esitetyn tilanteen todellisuudesta.<sup>616</sup> Hahmon pää on kiertynyt ¾ profiilissa ylävartaloon nähden siten, että katse on kuvatason suuntainen. Asennon voi nähdä juontuvan omakuvan teknisistä vaatimuksista. Se indikoi katseen liikettä peilin ja maalauskaan välillä ja alleviivaa omakuvan tekemisen tilannetta. Hahmon katse ei kuitenkaan näytä keskittyneen



24

**HELENE SCHJERFBECK**

Mustasuinen omakuva, 1939

öljy kankaalle

40 x 28,2 cm

Didrichsenin taidemuseo

Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen



peiliin ja maalauskanakaaseen: pää on ”pudonnut” etukenoon, suu on auki. Omakuvan lajin kontekstissa pään asento ja kasvojen ilme näyttää oudon satunnaiselta. Aivan kuin tekijä olisi tullut kameran yllättämäksi pikemmin kuin olisi omista havainnoistaan tietoinen subjekti. Omakuvassa ei ole jälkeäkään *Omakuvan paletteineen* roolimuo tokuvan itsetietoisuudesta, eikä sitä voi pitää mallia imartelevana. Kasvot näyttävät tiedostamattoman affektin vääristä miltä.<sup>617</sup> De-idealisoitu hahmo vihjaa minuuden ja egon eheyden ihanteen yhteensovittamattomuudesta. *Omakuvan paletteineen* tavoin se ei kuitenkaan osoittele tätä niinkään asettamalla maalauksen representaation taso lainausmerkkeihin kuvan keinotekoisuutta liioittelemalla, vaan asettamalla koherentin egon tilalle kuvan viettien mobilisoimasta ruumiista.<sup>618</sup>

Vaikutelma representoidusta instanssista on tarttuva. *Mustasuisen omakuvan* lähempi tarkastelu osoittaa kuitenkin mimeettisen tulkin nan pelkistäväksi. Maalaus ylimääräytyy. Omakuvan minä ei paikannu pelkästään esitettyyn ruumiiseen, vaan myös maalauksen aineelliseen pintaan. Maalaus on affektin valtaaman ruumiin ulkoinen representaatio, mutta samalla maalaava minä on kokonaan irtautumassa visuaalisten havaintojen rajaamasta minuudesta.

Lena Holger kirjoittaa osuvasti, kuinka *Mustasuisessa omakuvassa* ”iho on luovuttanut väriään taustaan”.<sup>619</sup> Kasvojen alueen veretön vaaleus punertavaa taustaa vasten on silmiinpistävää. Taustan väri on esitetyn ruumiin piirre, ihon kuva, ihonvärin ”realismia”. Vaaleanpunertava väri kuitenkin ”hylkii” kasvojen ja ruumiin representaation rajaamaa aluetta, joka on jätetty vaaleammaksi. Väri kattaa vain taustan. Mimesis koskeekin pelkästään ruumiin pintaa, joka ei ihonväriä tarkemmin signifioi identiteettiä.

Punertavalla pinnalla ei *Mustasuisessa omakuvassa* toisaalta ole pelkästään ihon *visuaalisia* ominaisuuksia. Läheltä katsoen – niin läheltä kuin mihin omakuvan mimeettinen nyrjähdys ohjaa katseen – väri on maalin itsensä ”iho”. Aineellinen tekstuuri, pienet kohoumat ja läikät ovat fyysisen ihon vastine, sen kosketusaistinen toisinto. Se on myös pintaa työstävän kosketuksen tulos. Omakuvan ikoninen merkkifunktio ikään kuin ”sulaa” materiaalisen maalauksen työstäjäljiksi – maalausta työstäneen minän fyysistä läsnäoloa indeksoivaksi kontaktipinnaksi. Oman pintansa aineellisuutta osoittaessaan maalaus ja sen edustama minä on katsojan käden ulottuvilla. Schjerfbeck karkaa kuvaansa – maalaa ”tyhjäksi” egonsa imaginaarisen tarttumapinnan – mutta lähestyy katsojan fyysistä kohtaa mispintaa.

**617** Ahtola-Moorhouse ja Schneede ovat luonnehtineet omakuvien ilmeitä kauhunilmeiksi. He tulkitsevat niiden heijastavan taiteilijan elämäntilannetta ja ulkoisia olosuhteita, esimerkiksi ajankohtaista maailmansotaa. Ahtola-Moorhouse 2000, 57–58; Schneede 2007, 36–37.

**618** Hetkellisyys silmänräpäyksellisen ”ilmeenvaihdon” merkityksessä tuo Schjerfbeckin omakuvaan jo lajin ikonografian kannalta oudon ja ristiriitaisen elementin. Muoto- ja omakuvissa on aivan erityisesti vältetty – Schjerfbeckin omakuvien kaltaisten – transitaalisten tilojen kuvaamista, kuten Brilliant huomauttaa. Brilliant 2008, 112.

**619** Holger 1997b, 102.

Punertava väri ja sen elävä tekstuuri samalla kertaa viittaa ihoon, on sen kuva ja toimii samalla korostuneen aineellisuutensa myötä katsojan ruumiillisena kohtaamispintana. Omakuvan anamorfinen rakenne nyrjäyttää katsomisen mimeettisen muodon rekisteröinnistä haptiseen havainnointiin. Ikään kuin Schjerfbeck "valuttaessaan" ruumiinsa kuvan käsillä olevan maalauksen pinnaksi pyrki fyysiseen kontaktiin katsojiensa kanssa eletyn ruumiinsa ominaisuudessa, "ihona".

Carol Jacobin tutkimus prerafaeliitti William Holman Huntin suhteesta teoksiinsa kertoo maalauksen materiaalisuuden ja tekijän ruumiin välisestä resonaatiosta. Maalaukset toimivat Huntille hänen ihonsa projektioina ja fyysisinä kohtaamispintoina katsojien kanssa. Taiteilija oli huolestunut vernissan moitteettomuudesta ja pintojen joutumisesta ruumiilliseen kosketukseen yleisön kanssa.<sup>620</sup> Ihoon palautuva egon taktiilinen ulottuvuus näyttää investoituneen tätäkin eksplisiittisemmin Schjerfbeckin omakuviin. Suhde maalauksen esillepanon näyttämöön on samalla ambivalentimpi. Maalausten minällä näyttää olevan impulssi taktiiliseen kommunikaatioon katsojan kanssa.

Didier Anzieu viittaa taiteilijan ja teoksen välisen suhteen ruumiilliseen resonaatioon argumentoidessaan, että maalaus on tekijänsä toinen iho. Iho on keskeinen egon psyykkisen projektion elementti. Ruumis ei kannattele egoa ainoastaan visuaalisena entiteettinä, vaan taktiilisten ja spatiaalisten kokemusten välityksellä. Iho ja sen mentaaliset vastineet ovat minuuden kokemuksen kosketusaistisia ja tilallisia komponentteja. On tavallista, että iho projisoidaan objekteille. Maalaustaide, Anzieu toteaa, on yksi iho-egon projektioipinoista.<sup>621</sup>

Ihoon ja sen välityksellä tilaan kytkeytyvä kokemus egosta on rajoiltaan muovautuva, Anzieu korostaa. Orgaaniseen ihoon juontuvat psyykkiset kokemukset ovatkin eletyn ruumiin osatekijöitä. Ne ovat antagonistisessa suhteessa identiteetin visuaaliseen ulottuvuuteen, sillä peilivaihe merkitsee sitä edeltävän, lapsen ja hoivaajan välisen kosketusaistisen vuorovaikutuksen sosio-kulttuurista repressiota. Visuaalisen imagon muotoutuminen kulkee käsi kädessä kosketuskiellon ja sen sisäistämisen kanssa.<sup>622</sup> Kokemus ihosta on peilin ja toisten tarjoamaa ruumiin yhtenäisyyden ja erillisyyden kuvaa arkaaisempi, egon haptinen ja spatiaalinen viitepiste.

Peilivaiheen erillisyyden havainnon tavoin iho-ego syntyy luopumisesta, äidin ja lapsen jakaman "yhteisen ihon" menetyksestä.<sup>623</sup> Hoi-

**620** Jacobi 2002.

**621** Anzieu 1989, 19.

**622** Anzieu kirjoittaa: "...the visual world originates through the break with the tactile envelope...". Anzieu 1989, 224.

**623** Ihon funktiota lapsen eriytymiskehityksessä Anzieu kuvaa tavalla, joka on analoginen lapsen ja äidin visuaalisen suhteen kehitykselle (ks. edellinen luku). Varhaisessa, peilivaihetta edeltävässä, visuaalisessa vuorovaikutuksessa lapsi ei miellä itseään hoivaajasta erilliseksi katseen kohteeksi, vaan heijastaa äidin kasvoilta välittyvät tuntemukset suoraan. Lapsi ei koe ruumistaan hoivaajasta erilliseksi, äidin ja lapsen tuntemukset näyttäytyvät toistensa jatkumona. Peilivaihe, kuten esitin, merkitsee lapsen ja hoivaajan ruumiiden toistensa läpäisyyden menetystä ja egon rakentumista havaitun ruumiin ulkoisuuden varaan.

vaajan ja lapsen kosketusaistinen suhde iholta iholle on kommunikaation alkuperäinen muoto.<sup>624</sup> Lapsen kehittyessä, taktiilisten kontaktien asteittaisten kieltojen myötä ”yhteinen iho suppressoituu”. Lapselle muodostuu äidistä erillinen iho ja imaginaarisen *tilan* suhteen määrittävä ego. Tähän vaiheeseen liittyy vastustusta ja tuskaa, mikä jää elämään fantasioina nylkemisestä ja ihon muodostaman kuoren vuotamisesta.<sup>625</sup> Egon muotoutumisen ylijäämänä yhteisen ihon fantasia elää depersonalisaation uhkana. Objekti a:na, jonakin menetetyn täyteyden lupauksena se on yhtä lailla viettelevä.<sup>626</sup> Yhteisen ihon fantasia jää torjuttunakin elämään.<sup>627</sup>

*Mustasuisen omakuvan* (kuva 24) minän paikantuminen maaliaineen materiaalisuuteen voidaan ymmärtää eksteroseptiivisen ruumiinkuvan vangitsevuuden väistämisenä – vetäytymisenä imaginaarista identiteettiä kantavista ääriviivoista ja samalla proprioseptiivisen ”tämyyden”, singulaarisen ”ruumiinperspektiivin” tähdentämisen sinänsä merkityksessä. Kyse ei ole ainoastaan negaation eleestä, jolla Schjerfbeck osoittelee sitä ettei asuta kuvaansa, vaan myös identifikaatioilta karkaavan egon dimension kommunikoinnin yrityksestä – paradoksaalinen pyrkimys tulla ”nähdyksi” eletyn ruumiinsa minuuden parametrein.

Ohjatessaan huomion maalauksen materiaaliseen tekstuuriin ikään kuin oman ruumiinsa jatkeena, maalauksen minä tulee katsojaa kohti, katsojan iholle. Schjerfbeck osoittaa maalauksen pinnan todellisuutta omana todellisuutenaan. Paitsi kuvaannollisesti, viittaamalla ihoon eletyn ruumiin spatiaalisena kontaktipintana, myös konkreettisesti, asettumalla haptiseen vuorovaikutukseen katsojan kanssa.<sup>628</sup>

*Mustasuisen omakuvan* erityislaatu ihon ja sen merkitysten näkökulmasta käy ilmi, kun sitä vertaa kolmea vuotta myöhemmin päivätyyn, Einar Reuterille lahjoitettuun *Omakuvaan* (1942) (kuva 13). Reuterin omakuvassa poseeraus ja kasvoniilme ovat luontevat, vailla silmiinpistävää hetkellistä affektia. Tausta ja figuuri eivät myöskään kontrastoidu poikkeuksellisella tavalla. Varhaisempaan omakuvaan *Mustasuisen omakuvan* yhdistää maaliaineen käsittelytapa. Palettiveitsi on molemmissa jättänyt maalaukseen jäljen laveasti kerrostavasta työstämisestä. *Omakuvan* tausta on jäänyt tästä huolimatta tilan vaikutelmaa ylläpitäen atmosfääriseksi. Se ei ole monokromaattinen eikä sitä ole *Mustasuisen omakuvan* tapaan maalattu umpeen, tilan vaikutelmaa tukkien. Figuurille on jäänyt liikkumavaraa representoidussa tilassa. Väriaine on huomattavan peittävä nimenomaan kasvojen ihon alueella. Suu sekä silmien ja nenän alueen varjot on maalattu

<sup>624</sup> Anzieu 1989, 63, 97.

<sup>625</sup> Kun visuaalinen ego muodon koheesion kuvana on altis fragmentoitumisen fantasialle, iho-egon komponentti katalysoi valumiseen ja reikiintymiseen liittyviä tyhjentymisen fantasioita. Anzieu 1989, 39.

<sup>626</sup> Aivan kuten visuaalisen rekisterissä: arkaaiseen suhteeseen palautuva ”läpinäkyvyyden fantasia” jää elämään ulkoistumisen synnyttämänä ylijäämänä. Se koskee myös ”yhteistä ihoa”, joka on samalla kertaa viettelevä objekti a ja egon erillisyyttä uhkaava hajoamisen prospekti.

<sup>627</sup> Fantasia aktivoituu esimerkiksi empatiassa tai rakkaudessa. Anzieu 1989, 153.

<sup>628</sup> Amelia Jones on käyttänyt samankaltaisessa yhteydessä osuvaa Maurice Merleau-Pontyn käsitettä ”interkorporaalisuus” (engl. ”intercorporeity”). Jones 2006, 67–69.



voimakkaan punaisina. Myöhemmässä omakuvassa käsi palvelee ruumiin ulkoisen kuvan muovaamista. Maali on ”ihomaalia”, ei todellisten kasvojen läsnäolon vaikutelmaa subvertoivaa ”maalin ihoa”, kuten *Mustasuisessa omakuvassa*. Kun Schjerfbeck Reuterin *Omakuvassa* ehostaa ruumiinsa kuvaa, niin *Mustasuisessa omakuvassa* maaliaineen funktio on päinvastainen. Se kyseenalaistaa ruumiin ulkoisen kuvan rajaaman minuuden.<sup>629</sup>

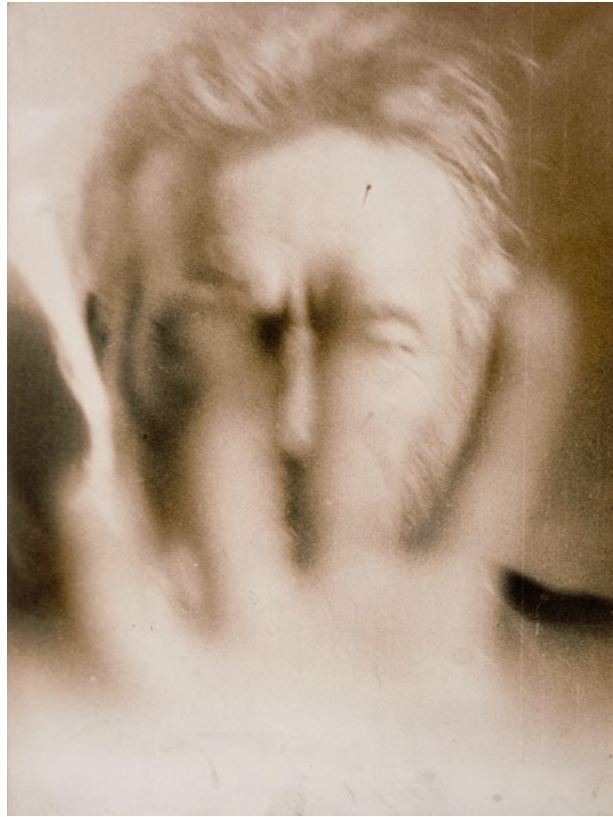
Täysin jäännöksetöntä *Mustasuisen omakuvan* minän samastuminen maalauksen aineelliseen pintaan ei kuitenkaan ole. Vaikka vaaleanpunertava tausta on fyysisen ihon kaltainen taktiilinen kontaktipinta – tekijän kosketuksen tulos ja korostuneessa aineellisuudessaan myös katsojalle haptisen resonation katalysaattori – se on samalla myös ihonvärin ”realismia”, kuva ihosta maalauksen pinnan tuolla puolen, kuten huomautin. Ihoon fokusoidessaankin kuva on yhä myös ulkoisen ruumiin kuva – olkoonkin representaatio vuotavasta, affektin liikuttamasta ruumiista. Tekijä ei ole representaatiota subvertoidessaankaan kokonaan luopunut ulkoisen kuvansa egosta – mahdollisuudesta, että kuva voisi näyttää ruumiin, joka kuuluu minälle.

*Mustasuinen omakuva* ei luovu kokonaan egon visuaalisista kanakkeista, mutta se on dialektisessa liikkeessä maalauksen esittävän tilan ja katsojan tilaan kurkottavan pintansa rekisterien välillä, ruumiinkuvan ja eletyn ruumiin ulottuvuuksien välillä. Omakuva on anamorfin kaltainen. Vaihdunnan dynamiikkaa optisen ja haptisen havainnoinnin välillä voi verrata elokuvan nopeaan leikkaukseen etäältä nähdyn hahmon kuvasta ihon pintaan. Ääriviivojen rajaamasta figuurista fokus siirtyy ihoon assosioituvan tekstuurin ääriviivattomuuteen – tai toisinpäin.

*Mustasuisen omakuvan* tavoin *Omakuva valoa ja varjoa* vuodelta 1945 (kuva 26) hämärtää rajaa esitetyn tilan ja fyysisen tilan välillä. Lähtökohta on kuitenkin toisenlainen. Asento ei ole hetkellinen, eikä ruumis affektin liikuttama. Päinvastoin, frontaalaa poseerausta hallitsee levollinen staattisuus. Silmiinpistävää on lisäksi myöhäisille maalatuille omakuville poikkeuksellinen hahmon plastisuus. Valo piirtää ruumiin representaatiolle realistisen muodon. Se myös kiinnittää mallin empiiristen havaintojen aikaan ja paikkaan.

Näköisyyden vaikutelma koskee kuitenkin vain pään luonnehdintaa – osana ruumiin anatomiaa. Kasvojen yksityiskohdat ja ilme verhoutuvat voimakkaaseen valoon ja varjoon. Ikään kuin pään mimeettisen muodon myötä omakuvaan olisi merkitty paikka kasvojen empiiriselle

**629** Reuterille tarkoitettussa kuvassa Schjerfbeck maalaa itseään yksilöidyn ja, Jodi Cranstonin termin, ”omnipresentin” katseen kohteeksi. Katse maalautuu kuvaan sen imaginaarisessa ulottuvuudessa, yksilöidyn toisen kuviteltuna ja haltuunotettuna katseena. ”Reuterin” katse pitelee ruumiinkuvan eheyttä. *Mustasuisen omakuvaan* sen sijaan osuu egoa hajottava reaalisen dimension katse. Reaalisen katseen radikaali Toiseus tekee tyhjäksi imaginaarista egoa kannattelevan fantasian siitä, että voisi tulla toiselle näkyväksi ”itse-nään”.



25

**CONSTANTIN BRANCUSI**

Käden peittämä omakuva, noin 1920

gelatiinihopeavedos, fotogrammi

23,8 x 17,8 cm

Centre Pompidou – Musée national d'art moderne –

Centre de création industrielle, Paris, © Succession Brancusi – All rights reserved Adagp

Kuva: © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Adam Rzepka

todellisuudelle, mutta vain muoto vailla "sisältöä" näytetään. Visuaalisiin havaintoihin sidotun identiteetin mahdollisuutta ei kielletä, mutta kasvopiirteiden ja ilmeen verhoamisen myötä sen viestiminen estetään. Frontaali poseeraus alleviivaa tätä katkosta, sillä omakuvan ikonografiassa ja performatiivisessa poetiikassa kasvokkain asettuminen on lähtökohtaisesti suoran kommunikaation ruumiillinen ele. Myös kasvojen alueen työntymisen lähelle kuvatasoa vahvistaa läheisen kontaktin efektiä. Schjerfbeckin omakuva ei kuitenkaan täytä näin luomiaan odotuksia. Luonnollisen valon ilmiö tarjoaa tilaisuuden väistää visuaalinen kontakti katsojan kanssa ja lykkätä kasvojen piirtyminen identifikaation piiriin.



26

**HELENE SCHJERFBECK**

Omakuva, valoa ja varjoa, 1945

öljy kankaalle

36 x 34 cm

Signe ja Ane Gyllenbergin säätiö

Kuva: Matias Uusikylä

Valon naturalistisen esityksen kannatteleva illuusio, ”optinen realismi” on *Omakuvassa valoa ja varjoa* toiselta kannalta tarkastellen altis murentumaan tykkänään. Maalauksen lähes monokromaattinen vihreys osoittaa valööristen arvojen kuuluvan yhtä lailla maalauksen synteettiseen koloristiikkaan – ja metonymisesti aineelliseen pintaan, käden alueelle. Näin tarkastellen kasvot näyttävät umpeen maalatuilta, eivät ainoastaan luonnollisen valon efektin poispyyhkimiltä. Eräänlainen *rend*, jossa maali-aineen materiaalin merkitys kilpailee sen esittävän funktion kanssa, on suun vasemmalla puolella oleva palettiveitsen jättämä, kankaan litteydestä kohoava väriaineen reuna. Lastan liikkeen pysähdys, irtautuminen pinnasta on nostanut maaliaineeseen kolmiulotteisen reunan. Virtuaalinen plastisuus murenee katseen osuessa työstöjäljen plastisuuteen. Vaikka figuuri työntyy kuvatilaa määrein liki katsojan kuvitteellista kohtaamis-pintaa, visuaalisen läsnäolon vaikutelma väistyy haptisen hyväksi, sillä maali-aineen fyysinen impasto ”liimaa” maalauksen minän pintaan. Maalauksen minä on läsnä, ei niinkään virtuaalisesti, vaan kankaasta kohoavan, kerrostuneen aineellisen värin ominaisuudessa. ”Maalauksen iho” valtaa kasvot ja peittää ne tyystin.

Omakuvan ambivalentille esitysekonomialle löytyy käsitteellisen tason vertailukohta Constantin Brancusin itsestään noin vuonna 1920 ottamasta valokuvasta (kuva 25). Brancusi on kääntänyt kasvot kohti kameran linssiä – todennäköisesti säädettyään kameran laukaisimen toimimaan pienellä viiveellä. Ratkaisevalla hetkellä hän on kuitenkin peittänyt kasvot kädellään. Samat kädet, jotka säättävät kameran laukaisimen kiinnittämään filmille ruumiin näkyvät piirteet, myös peittävät niistä olennaisimman osan. Yhdellä kädellä Brancusi on kurkottanut kohti näkyvyyttä ja toisella pyyhkinyt sitä. Schjerfbeckin käden jatkeena ei ole kamera, vaan sivellin ja maalaamisen edellyttämä valokuvaamista hitaampi käden akti. Valokuvan tapaan Schjerfbeck näyttää tavoitelleen luonnollisen valon piirtämän kuvan todistusvoimaa kohteen läsnäolaisuudesta. Käsi ja ruumis on samalla kuitenkin sanonut itsensä irti representaation palveluksesta. *Omakuva valoa ja varjoa* tuottaa vaihduntakuvallisen efektin, paradoksaalisen mielikuvan siitä, että figuurin kasvot työntyvät kohti katsojan fyysistä tilaa, mutta figuuri kääntää samalla katsojalle selkensä – osoittamalla maali-aineen todellisuutta ja jälkiä, jotka maalaava minä on jättänyt kankaan pintaa työstäessään. Ruumiin ikoninen merkitsijä onkin ruumiillisen orientaation indeksi.

## Tilan heteropatiaa

*Omakeu*va *paletteineen* halkaisee tekijänsä, maalaa erilleen imaginaarisen egon ja minuuden eletyn dimension. Tilaa ja sen myötä minuuden parametrejä kahdentava ekonomia on merkitty omakuvaan terävästi paikantaen. Väriläiskien muodoton materia korostaa hahmoa esittävään tilaan sijoitettuna artefaktina, ei lihaa ja verta olevan ruumin ominaisuudessa. Minäksi ehdotettu esittävä kuva on 3. persoonan ”hän”, oikeastaan kuva *maalauksesta*, ei tekijänsä peilikuva. 1. persoonan ”minä” pitelee palettia ja värin raakaa ainetta tällä puolen kuvaa ja tarkastelee maalaamansa kuvan toiseutta.<sup>630</sup> Schjerfbeck ”ekskorporoi” egoa edustavan visuaalisen muodon ja karkaa silmän ulottumattomiin. Maalaamalla erilleen esittävän kuvan ja sitä maalaavan minänsä tilallisen orientaation Schjerfbeck osoittaa kuilua, joka vallitsee havaitun ruumiin ulkoisuuden ja eletyn ruumiin tämyyden välillä. Omakuva tekee nähtäväksi korporeaalisen minän etäisyyden egon visuaalisista määreistä: maalauksen minä identifioituu heteropaattisesti.

*Omakeu*va *paletteineen* myös *tuottaa* ekskorporatiivisen samastumisen tilan. Paletti ja sen ”reaalinen” maalin aines voisi olla maalauskan-kaan äärellä seisovan katsojan käden pitelemä. Optiikan nyrjähtäessä kasvoista käteen, katsoja menettää asemansa ulkopuolisena havainnoitsijana ja asettuu maalaavan minän ruumiilliseen positioon. Maalaus asettaa katsojan oman ruumiinsa paikantamaan perspektiiviin ja samalla sen toiseuden tarkastelijaksi jota ruumiin ulkoinen kuva edustaa.

*Mustasuinen omakuva* sekä *Omakeu*va, *valoa ja varjoa* näyttävät niin ikään karkaavan visuaalista samastumista. Schjerfbeck ei kuitenkaan näissä omakuvissaan kiellä representaation tason todellisuussuhdetta yhtä jyrkästi osoitellen. Omakuvien hahmo ennemminkin lykkää identifikaatiota tavalla, jota voi luonnehtia psyykkisen tiivistymän kaltaiseksi. *Mustasuinessa omakuvassa* faktuuri on samalla kertaa affektin valtaaman ruumiin kuva, tekijänsä ruumiillisuuden representaatio ja ihon kosketusaistinen vastine, fyysisen läsnäolon *efekti*. *Omakeuvassa valoa ja varjoa* valon mimesis kiinnittää plastisen ruumiin kaikessa painavuudessaan ajan ja paikan todellisuuteen. Maaliaineen materiaalisessa plastisuudessa visuaalisen kontaktin ele on kuitenkin omiaan nyrjähtämään haptiseksi kontaktiksi. Havainnot ohjautuvat käsillä olevaan pintaan, maisemaan, johon silmä kerros kerrokselta uppoaa seuraten reittiä, jota maalaava käsi on kulkenut ja muovannut. Omakuvien omalaatuisuudesta ja painotuseroista huolimatta

**630** Tätä vaikutelmaa voi verrata Annibale Carracin *Omakeu*vaan *työhuoneella maalaustelineellä* (n. 1605). Maalaus esittää pelkästään omakuvan, joka lepää telineellään. ”Taiteilijan ruumis on paennut kuvaansa”, Anthony Bond ja Joanna Woodall luonnehtivat. Bond & Woodall 2005, 94–95.





27

**HELENE SCHJERFBECK**

Punatäpläinen omakuva, 1944

öljy kankaalle

45 x 37 cm

Gösta ja Bertha Stenmanin lahjoituskokoelma,  
Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo

Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen

niitä yhdistää se, kuinka identiteetin merkitsijän paikalle asettuu ruumiin ei-signifioiva ulottuvuus. Toinen on ”käsillä” vailla kasvojen kannattelemia kommunikatiivisia merkityksiä ja identiteetin visuaalista signifikaatiota.<sup>631</sup>

Jälkimmäiset omakuvat näyttävät tavoittelevan mahdotonta synteisiä, jossa eletty ruumis ja ruumiin ulkoinen kuva olisivat yhtä, jossa minä olisi täydesti, jäännöksettömästi läsnä; läsnä samalla kertaa havaitun ruumiinsa ulkoisuudessa ja aistivan ruumiinsa välittömyydessä. Tuloksena ei ole ruumiin ja sen kuvan synteisi, vaan vaihduntakuva. Vaihduntaa katalysoi kahden mahdollisen toiseuden prospekti. Skreenin säätelämän identiteetin pelkistävät koordinaatit muodostavat uhkan subjektille. Ruumis vailla ”kasvoja”, minää, jolle ruumis kuuluu, on taasen uhka kadota kokonaan näköpiiristä. Vieraannuttavasta väärintunnistuksesta huolimatta subjekti ei noin vain tahdo luopua ruumiinsa kuvasta, jota sosiaalinen näkyvyys ja yhteyks toisiin edellyttää.

Synteesi epäonnistuu, mutta imaginaarisen ruumiin ja eletyn ruumiin toinen toisiaan lykkäävässä dynamiikassa Schjerfbeck onnistuu ruumiillistamaan imaginaarisen rekisteriin piirtyvän identiteetin riittämättömyyden. Maaliaineen tahrat tahraavat kankaan pintaa, mutta ne ovat myös se imaginaarisen ylijäämä, joka alati tahraa sitä eheyden illuusiota, jolle ego rakentuu. Tila, jonka käsitellyt omakuvat avaavat, on aistivan ruumiin tämyyden ja esitetyn ruumiin toiseuden *väliin* jäävä tila, jossa on mahdollisuus samastua etäisyyden päästä, oivaltaa oma ja toisen radikaali Toiseus kaikkiin representaatioihin nähden, kuten Kaja Silverman esittää.

## AJAN LASKOKSIA

Viittasin johdantoluvussa Didrichsenin taidemuseon tuottamaan Schjerfbeckin omakuvista koostettuun animaatioon *Metamorfoosi*. Videon narratiivisessa representaatioissa maalaukset ja niiden edustama malli esitetään liikkuvan kuvan mediumille luonteenomaisen aikaa järjestävän ja kestoa rajaavan rakenteen ehdoilla. Viipyessään ruudulla kukin yhtäläisen ajan omakuvat asettuvat animaatioissa kielellisten merkitsijöiden funktioon. Maalauksia homogenisoiva kesto implikoi niiden invarianttisuutta. Videon logiikka tekee yksittäisistä omakuvista kielen kaltaisia merkitsijöitä, joiden välillä ei olisi maalauksen ominaislaatuun pohjautuvia kvalitatiivisia eroja.

Reproduktioista koostuvassa videossa omakuvat samanarvoistuvat myös rajaukseltaan. Kamera on rajannut esiin kasvojen alueen maalauksista, joissa hahmo on asemoitu kuvatilaan hyvinkin vaihtelevin

**631** Rajankäynti maalauksen fakturaalisen dimension merkitsemän fyysisen tilan ja virtuaalisen tilan välillä luonnehtii muitakin Schjerfbeckin omakuvia, joita en käsittele tässä erikseen. Mainittakoon esimerkkinä kuitenkin *Omakuva En gammal målarinna*, 1945 (kuva 9). Se on *Omakuvan Valoa ja varjoa* (1945) tavoin silmiinpistävän symmetrisellä tavalla frontaali poseerukseltaan. Pään muoto on kuitenkin anatomisesti niin vääristynyt, että silmien ja suun alueen ”ilme” (silmit ja suu ovat oikeastaan pelkät aukot) on ymmärrettävä osaksi fysonomian fantasmaattista ”epämuodostuneisuutta”. Toisaalta työstöjäljen silmiinpistävä ja kerrostunut aineellisuus saa hahmon kauttaaltaan sulamaan maaliaineen tahramaiseksi jäljeksi – pään muoto muistuttaa itse asiassa väripallettia. Käsi, faktuurin realisuus tahraa representaation. Omakuva on eletyn ruumiin ja sen (fantasmaattisen) kuvan väliin viritetty vaihduntakuva.





28

**HELENE SCHJERFBECK**

Omakuva, 1913–1926

hiili, vesiväri, öljy kankaalle

2 x 24 cm

Maire Gullichsenin kokoelma, Porin taidemuseo

Kuva: Kansallisgalleria / Janne Mäkinen

tavoin. Erityisesti animaatioon sisältyvien *Omakuvan paletteineen* sekä *Omakuvan, rintakuva, kädet esillä* kannalta tarkentaminen kasvoihin on omiaan sivuuttamaan teoksiin rakentuvat sisäiset jännitteet (kuvat 1 ja 32). *Omakuva paletteineen* on rajaukseltaan yksi väljimmistä sekä kooltaan suurimmista Schjerfbeckin omakuvista. Kuten toin esille, siihen rakentuu sisäinen, paletin väriläiskien ja hahmon väliseen jännitteeseen perustuva dialogi – käsitteellinen murtumispiste, jossa juuri animaation etsimät ”kasvot” asettuvat lainausmerkkeihin. Huomion kohdentaminen kasvoihin, eli teosten esittävään ulottuvuuteen, leikkaa maalaukselta sen palettia pitelevään käteen paikantuvan problematiikan ja näin kuvan itsensä katalysoiman vuoropuhelun.

Animoinnin seurauksena käsi on ”amputoitu” yhtä lailla muista omakuvista. Kun animaatio alistaa omakuvat elämäkerrallista representatiota rakentavalle narratiiviselle ajalle, kysymys maalauksiin itseensä rakentuvasta ja niiden tematisoimasta ajallisuudesta jää huomiotta. Poisrajattu käden dimensio – yhtä lailla käsien tai käden jatkeena toimivan paletin kuvana kuin maaliaineen materiaalisena jälkenä – viittaa kerronnallisuudesta poikkeavaan tapaan ymmärtää Schjerfbeckin omakuvien ajallisuus.

Olen edellä analysoinut Schjerfbeckin omakuvien tilallista dynamiikkaa. Nyt tarkastelen niitä ajallisuuden valossa. Käden kosketusaistinen jälki osoittelee maalausten materiaalista ulottuvuutta ja muodostaa jatkumon fyysiseen tilaan, eletyn ruumiin ”reviiriin”. Se avaa omakuvat interkorporaalisuudelle ja tekee mahdolliseksi asettumisen heteropaattiseen suhteeseen ruumiinkuvan ulkoisuuden vangitsemaan identiteettiä nähden. Käden ulottuvuudella on Schjerfbeckin omakuvissa kosketusaistinen ja ruumiillistava funktio. Sillä on kuitenkin yhtä lailla ajan dimensiota tähdentävä merkitys.

Omakuvien tilallisen vaihdunnan efekti tuottaa jo sinänsä aikaa. Se laajentaa katsomistapahtuman kestoa, kun maalaus piirtää vuoroin optisen vaikutelman kohteestaan ja vuoroin ohjaa huomion materiaallisen pinnan tekstuuriin. Teosten figuraalinen alteraatio lykkää imaginaarisen identiteetin piirtymistä ja muodostaa kitkaa identifiointia ”samaa” pelkistävälle impulssille. Käden itseään osoitteleva aineellisuus on merkillepantavaa valtaosassa myöhäisiä omakuvia. Toisissa työstöjäljen kineettisyys ja katkonaisuus sekä erilaistuminen on kuitenkin ilmeisempää. Nämä omakuvat korostavat maalausta ajallisena tapahtumana, prosessia itseään enemmän kuin haptisiin aistimuksiin vetoavaa ”lopputulosta”. Jäljempänä tarkastelen sitä, kuinka Schjerfbeckin omakuvat ilmaisevat paitsi kestoa tai keskeneräisyyttä sinänsä, myös katkoksia ja ajan erilaistumista, kuinka työstöjälkeen on investoitunut

toisistaan poikkeavia tempoja. Pohdin myös sitä, millaista subjektikäsitystä nämä ominaisuudet ilmentävät.

Ajallisuutta ei tule ymmärtää vain omakuvien keskinäisessä vertailussa ilmenevän lineaarisen muutoksen merkityksessä. Temporaalisuus on ilmiö ja ominaisuus, joka luonnehtii omakuvia yhtä lailla yksittäin. Schjerfbeck viittaa itse tähän. Taiteilija kommentoi pitkän ajan kuluessa (!) valmistunutta *Omakuvaansa* (1913–26) (kuva 28). Maalaus esittää kasvot kahdentuneina. Oikea puoli on suhteellisen esittävä. Vasen puolisko sen sijaan vääristää mimesistä ekspressiivisesti. Schjerfbeck kirjoitti Einar Reuterille omakuvan valmistuessa: ”Nyt asetan vanhan suuni nuoruudenkuvaani ja teen sen valmiiksi – nyt olen vapaa...”<sup>632</sup> Vaikka maalaus ja taiteilijan kommentti näyttävät tukevan ajatusta siitä, että Schjerfbeck omakuvissaan tarkasteli ikääntymistään, *Omakuvan* ”intratemporaalinen” rakenne kertoo samalla myös siitä, ettei taiteilija ymmärtänyt aikaa yksinomaan lineaarisesti etenevänä ja jonaakin, jota voitiin mitata peiliin katsahtamalla. Subjektin kokemuksessa mennyt, nykyhetki ja tuleva kerrostuvat toisiinsa sen sijaan, että ne jäännöksettä irtautuisivat toisistaan.<sup>633</sup>

Kyseinen omakuva on toisaalta poikkeus. Näin selvärajaista kahden ikäkauden rinnastumista ei esiinny Schjerfbeckin muissa omakuvissa. Aikaa ei niissä ylipäätään käsitellä eriaikaisia esittäviä momentteja rinnastamalla. Aika paremminkin ruumiillistuu omakuvissa. Se investoituu niihin maalaavan minän toiminnan kestoa ja katkoksia ilmentävissä aineellisissa jäljissä, subjektiivisesti koetun ajan merkityksessä.<sup>634</sup> Tästä tulee myös katsoamisen aikaa: työstöjäljen kerrostuneisuus ja epäjatkuvuus muodostaa haasteen ykseyttä hakevalle katseelle ja ylipäätään visuaalisen ruumiin kuvan kannatteleman identiteetin käsitteelle.

”Metamorfoosi”, Didrichsenin taidemuseon tuottaman animaation nimi, on sinänsä osuva ilmaisu kuvaamaan Schjerfbeckin omakuvien esitysekonomiaa. Muodonmuutokset eivät kuitenkaan hahmotu lineaarisen peräkkäisyyden logiikalla. Schjerfbeckin omakuvat luovat omaa ajallisen montaasin poetiikkaansa jo yksittäisten omakuvien tasolla. Niiden temporaalisuus ei ole ajan jatkumosta irrotettujen samanarvoisten kuvien peräkkäisyyttä, vaan päällekkäisyyttä ja ”itse-eron” metamorfoottisuutta. Ajallisuudesta muodostuu myös omakuvien referentin määre. Niiden minä näyttäytyy egosta irtautuvana ja aikaan hajoavana subjektina Lacanin määrittelemässä merkityksessä. Omakuvissaan Schjerfbeck on pikemmin tulemisen tilassa kuin imaginaarisiin ääriviivoihin tarrautuva ego.

<sup>632</sup> Ahtola-Moorhouse, 2000, 41–42.

<sup>633</sup> Sigmund Freud ymmärsi psyyken muodostuvan kolmesta toisiinsa kietoutuvasta temporaalisuudesta. Nykyhetken havaintoja ja kokemuksia värittää mennyt, mutta myös tulevaan suuntaava halu. Ks. esim. Freud 2005, 26. Omalla tavallaan myös *Omakuvan paletteineen* kaksi eriaikaista, lähes identtistä versiota, joista ensimmäinen valmistui vuonna 1937 ja toinen, samana vuonna aloitettu, vasta vuonna 1945, kertovat siitä, kuinka aika ei noudata Schjerfbeckin omakuvissa lineaarisen muutoksen mallia tai merkitse pelkästään fyysistä ikääntymistä.

<sup>634</sup> Henri Bergson erotti ajan sen vallinneesta sidoksesta tilan ulottuvuuteen, minkä mukaan aika hahmotetaan pistemäisesti, jonkin entiteetin paikanvaihdoksena tilassa. Ajan koettu kesto, *duré*, asettaa kysymyksen siitä, mitä ajan kulumisen itsessään on, mitä on aika näiden pistemäisten instanssien tai positioiden välillä. Ks. esim. Jay 1994, 186–209.

## Kertomuksen ja kertomisen aika

Aikaa itsessään ei voi kuvata, kuten Altti Kuusamo huomauttaa. Kuvassa aika representoituu tapahtumien kautta.<sup>635</sup> Perinteinen tapa ymmärtää liikkumattoman kuvan aikasuhte juontuu kuvan kerronnallisista piirteistä. Renessanssin *Ut pictura poesis* -perinteessä kuva implikoi aikaa eristämällä jatkumoksi ymmärretystä tapahtumien sarjasta pysäytetyn hetken. Kuvan varsinainen tai laajempi kehys on narratiivinen kokonaisuus, *istoria*, jonka osa kuvattu episodi on.<sup>636</sup>

Narratiivinen ajallisuus ei lähtökohtaisesti ole muotokuvan ominaisuus. Muotokuva on maalaustaiteen lajina – suomenkielisen nimensä mukaisesti – pikemmin ”muodon” kuin tapahtuman kuva. Se pyrkii tavoittamaan kohteensa olemuksen myös silloin kun mallia kuvaa parhaiten toiminta. Muotokuvan keskeinen tavoite on inhimillisen ajan rajoitteiden ylittäminen, ei ajan kuvaaminen. Se toimii mallinsa edustajana jälkipolville. Tässä mielessä se pysäyttää ajan kuvitteellisen läsnäolon ikuisen tämänhetkisyteen.

Perustaltaan omakuva tavoittelee muotokuvan tavoin kohteensa olemusta kuvailun keinoin, ei ajassa etenevän kertomuksen keinoin. Kuitenkin juuri kuvan tekemisen aktiin itseensä viittavan omakuvan erityislaatusesta narratiivisesta logiikasta avautuu sen omintakeinen aikasuhte. Kerrontaa ei tällöin kuitenkaan ymmärretä ajallisen jatkumon merkityksessä, vaan esittämisen subjekti-objekti-positioiden näkökulmasta. Tähän Émile Benveniste viittaa, erottaessaan toisistaan lausumisen subjektin (maalauksen näkökulmasta tekijän) kannalta menneeseen tai poissaolevaan viittavan *histoire*-lausuman ja performatiivisen lausumisen instanssin, jossa lausumisen subjekti määrittyy aktuaalisen puheensa myötä, ja jossa puhetta ja sen objektia ei voi erottaa toisistaan.<sup>637</sup>

Kuvassa on vaikea ilmaista rinnakkaisia tai simultaanisia, eriytyneitä ajan instansseja tai jatkumoit toisin kuin kirjallisessa tekstissä, kuten Kuusamo pohtii. Kirjallinen aika jakautuu tyypillisesti kertomuksen menneeseen aikaan ja kertomisen nykyhetkeen. Kertomisen aikaan, erotukseksi kertomuksen ajasta, voidaan helposti viitata sellaisin kertojan position paljastavilla deiktisillä ilmaisimilla kuin esimerkiksi ”nyt kerron”.<sup>638</sup> Kertomuksen ajan ja kertomisen ajan eriävyyden ilmaiseminen näyttäisi olevan mahdotonta omakuvalla. Omakuvan ”skitsofreenisessä” ekonomiassa malli on sekä kertoja että kerronnan kohde, visuaalisen puheensa subjekti ja objekti samalla kertaa. Ajallisia siirtymiä kertomisen ajasta kertomuksen ai-

<sup>635</sup> Kuusamo 2008b, 127.

<sup>636</sup> ”Yleinen tapa kuvallisessa kerronnassa on valita kirjallisen kertomuksen yksi kohtaus ja eristää se rajauksella, kehystyksellä”. Kuusamo 2008b, 127. Aika on monitahoinen ilmiö, eikä se maalauksenkaan suhteen rajaudu narratiivisen jatkumon tasoon. Altti Kuusamo listaa aikaan liittyviksi kuvan aspekteiksi mm. symbolit (esim. vanitas-kuvasto), tunnelman, kerronnan rakenteen ja tempon. Kaksi jälkimmäistä ovat relevantteja Schjerfbeckin omakuvien kannalta ja käsitelteni niitä edempänä. Muutoin rajaajan kysymyksen moninaisuuden Schjerfbeckin teosten näkökulmasta ja psykoanalyttisesti ymmärretyn subjektin viitekehityksessä keskeisiin seikkoihin. Ajan ymmärtämisen, havainnoinnin ja käsitteellistämisen moninaisuudesta kuvien tarkastelussa ks. lisää Kuusamo 2008b; Kuusamo 2008c; Kuusamo 2009 sekä Gill 2000.

<sup>637</sup> Ks. luku 4.

<sup>638</sup> Ks. Kuusamo 2008b.

kaan ei ole, sillä lausumisen instanssi, kuvan tekemisen preesens, on myös sen kohteen, kertomuksen aikaa.

Vaikeus ilmaista ajan jakautumista koskee maalauksessa kuitenkin vain kuvatilaan paikantuvaa toimintaa. Kysymystä voidaan lähestyä myös faktuurin taso huomioiden. Tällöin kertomisen aika, erotukseksi kertomuksen ajasta, on kuvan maalaamisen aikaa, joka ilmenee kertojan eli maalauksen tekijän position paljastavina työstöjäljen deikteinä. Maalaus voi tähdentää esitetyn instanssin ja kohteen implikoiman ajallisuuden rinnalla maalauksen faktuuriin investoitunutta aikaa. Riikka Stewen toteaa Leonardon maalauksista, että *istorian* sijaan ne ”esittävät” itse maalaamisen prosessia ja ruumiillistavat aikaa, jonka tekijä käytti ne maalatessaan. Tämä on maalaavan minän subjektiivista aikaa. Valmiissa teoksessa maalaamisen temporaalinen prosessi heijastaa tekijän ja näkyvän maailman kohtaamista.<sup>639</sup> Kohteen ja siitä kuvaa työstävän tekijän välinen *suhde* nousee tällöin fokukseen.

Tämä suhde voi olla myös antagonistinen: työstöjäljen tempo rinnastuu kontrastisesti esitetyn toiminnan instanssiin. Viittasin tällaiseen asetelmaan aiemmin Michael Friedin Manet-tulkintoja käsittelevässä osiossa. Fried analysoi, kuinka yksi Manet’n maalausten koherenssia murtava piirre juontuu ristiriitaisesta tempojen vaikutelmasta. Maalausten perustava jännite on pysähtyneisyyden ja liikkeen vastakkainasettelu, joka ”uhkaa hajottaa maalauksen sisältäpäin”. Aiheen implikoima liikkumattomuus ja vaikutelma sivellintyöskentelyn nopeudesta on keskeinen maalauksen koheesiota murtava tekijä. Malli esitetään absorptiivisena ja liikku-mattomana, mutta maalaus vaikuttaa nopeasti toteutetulta.<sup>640</sup>

Pinnan ja kuvatilán, työstöjäljen ja kohteen välinen ”epäsynkronia” korostaa esittämisen subjektin ja sen objektin välistä eroa. Tällainen jännite on myös Schjerfbeckin omakuville ominainen kuvansisäisen eron ilmiö. Poseerauksen mimeettistä tasoa hallitsee monesti staattisuus. Maalaamisen jäljet ja käteen juontuva toiminta on samalla hyvinkin dynaamisista ja nopeaeleistä. Omakuvat merkitsevät erilleen visuaalisille havainnoille avautuvan virtuaalisen tilan ”objektiviteetin” ja tekemisen subjektiin juontuvat materiaaliset jäljet.

Omakuvassa ero koskee yhtä ja samaa henkilöä: kuvan subjekti ja objekti ovat yhtä. Kyse on subjektin suhteesta *omaan* kuvaansa, itseensä objektin asemassa. Schjerfbeck viittaa itseensä toisistaan eriytyvien ajallisuuksien valossa. Jakautuva aika ilmentää egon ja psykoanalyttisesti

639 Stewen 1995, 96–97, 110. Se, korostuu ko kertomuksen vai kertomisen aika, on maalaustaiteessa suhteellista. Se on sidoksissa katsomisen kulttuuriin ja sen historiallisiin muutoksiin yhtä lailla kuin siihen tosiasiaan, että yhden taidehistoriallisen epookin sisälle mahtuu useita näkemyksiä maalaustaiteesta ja sen tavoitteista, puhumattakaan tulkinnoista, joita tehdään historiallisen etäisyyden päästä. Maalaus on aina tehty, materiaallinen kuva ja artefakti, riippumatta siitä kiinnitetäänkö tähän huomiota.

640 Fried 1998, 337–46.





29

**HELENE SCHJERFBECK**

Mustataustainen omakuva, 1915

öljy kankaalle

45,5 x 36 cm

Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo

Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen



ymmärretyn subjektin toisistaan poikkeavaa ja psyyken jakavaa tempo-raalisuutta. Ego ja sitä kantava ruumiinkuva on imaginaarisen ykseyden ja stasisen rekisteri. Subjektia dynamisoi juuri se halua katalysoiva ylijäämä, jota imaginaarinen ego ei kata. Subjekti avautuu aikaan.

Schjerfbeckin omakuvissa kertomisen aika eli maalaamisen ve-nynyt toiminta näyttäytyy itsessään merkityksellisenä. Se on omiaan sub-verttoimaan kertomuksen aikaa eli ulkoisen ruumiin representaatiota. Huo-mio kiinnittyy lisäksi epäjatkuvuuteen, siihen, kuinka kertomisen aika on katkoksellista, sekä siihen, kuinka maalaavan minän kuvaa työstävät eleet ovat haptisesti ja tempoltaan erilaistuneita.

### **Tulevan menneestä kohti preesenssiä**

Figuurin ja faktuurin välille virittyvä aikaa jakava jännite on keskeinen Schjerfbeckin myöhäisten omakuvien temporaalinen ominaisuus. Johda-tuksena omakuvien ajallisuuden ilmenemisiin aloitan pohdinnan kuitenkin *Mustataustaisesta omakuvasta* vuodelta 1915 (kuva 29), jossa faktuurilla ei ole samalla tavalla keskeistä roolia kuin myöhemmissä maalauksissa. Tai-deyhdistyksen tilauksesta maalattu kuva sisältää omakuvan ja ajallisuuden suhteiden problematisointia, mutta se juontuu pääasiassa teoksen ikono-grafiaan ja on luonteeltaan käsitteellisempää kuin myöhäisissä omaku-vissa, joissa ajan problematiikka pikemminkin ruumiillistuu maalauksiin. Myöhäisten omakuvien ja *Mustataustaisen omakuvan* jakama piirre on samalla kuitenkin se, että ajan kysymys nousee tekijän subjekti-objekti-positioita hämärtävästä ambivalenssista.

Omakuvan keskeinen funktio on inhimillisen ajan rajoitteiden ylittäminen, kuolemanjälkeinen ”läsnäolo” tuleville sukupolville, kuten mainitsin. Kommenteissaan *Mustataustaisesta omakuvasta* Schjerfbeck viittaa siihen, kuinka tämän jälkielämän hintana voi olla subjektin kuole-ma; jähmettyminen jo ennalta kuvaksi. Schjerfbeck sanoi maalaukseen lisätyn nimensä hiertyneitä kirjaimia hautakirjoitukseksi.<sup>641</sup> Ambivalenssi ilmenee myös kuvan keinoin.

*Mustataustainen omakuva* kiinnittyy taiteilijan nimen muodos-tavan inskription kautta renessanssilähtöiseen traditioon. Muotokuvaan saattoi sisältyä hyvinkin näkyvästi tekstiä: mallin nimi, tekijän nimi tai molemmat; vuosilukuja, päiväyksiä tai mottoja. Jälkimmäiset toimivat monesti vanitaksen tavoin, muistutuksena kuolevaisuudesta. Esimerkiksi paperinen, mallin pitelemä *cartellini* tai kuvatilaan muuten sijoitettu teks-

641 Ahtola-Moorhouse 2000, 32–33.

ti muistuttaa tällöin kuolevaisuuden horisontista siinä missä muotokuvan motivaatio sinänsä on tämän ihmisen osan välttäminen.<sup>642</sup>

Paradoksaalinen variantti kyseisestä käytännöstä on nimen merkitseminen hyvinkin läsnä olevaksi kuvatun mallin yhteydessä esitetyn kiven tai muurin kappaleeseen hakattuna siten, että kirjoitus on raunion mukana jo ennalta ajan rapauttama.<sup>643</sup> Kuvattuun henkilöön viitataan tulevasta menneestä käsin. Inskriptio tuo oudon, läsnäolon vaikutelmasta vieraannuttavan elementin illusionistisesti maalattuun muotokuvaan. Se jakaa kuvan ajan, esittää preesensin futuurin kehystämänä imperfektinä, tai toisinpäin, futuurin preesensinä.

Myös *Mustataustaisen omakuvan* lehtihopeinen "HELENE SCHJERFBECK" on "jo" varissut ja ajan kuluttama. Schjerfbeckin maalauksessa kirjaimet eivät renessanssin muotokuvien tavoin sijoitu kuvatilaan, vaan maalauksen pintaan. Tästä syystä ne rikkovat esikuviaankin tehokkaammin läsnäolon illuusion ja vaikutelman siitä, että katsojan (yhtä lailla maalauksen katsoja kuin tekijä peilikuvansa tarkastelijana) ja katsomisen kohteen positio kuuluvat samaan, maalauksen representaation avaamaan aika-ikkunaan.

Kuluneiden kirjainten muodostama "futuurin imperfekti" on omiaan kiinnittämään huomiota siihen, että omalla tavallaan myös esitetty henkilö kirjoittuu menneeseen ja tulevaan pikemmin kuin on tekijänsä nykyisyyden ja subjektiivisen todellisuuden representaatio. Schjerfbeck esittää itsensä skreenin säätelämän katseen, ei omien havaintojensa ehdoin. Tähän Schjerfbeck viittaa suoraan sanoessaan, että hän on maalannut itsensä sellaisena kuin ajatteli tilaajien haluavan hänet nähdä.<sup>644</sup>

Esille asetetut maalaamisen välineet ovat periaatteessa autografinen elementti, joka viittaa malliin kuvansa tekijänä. Painokkaammin ne toimivat (kuten myös inskriptio sen ohella, että se luo kuvatun ajallistilallisen jännitteen) kuitenkin taiteilijaidentiteetin attribuuttina. Teos noudattaa taiteilijaomakuvan ikonografista perinnettä. Konventioiden toisteisuuden myötä tekijä kirjoittuu menneeseen. Välineet on esitetty nimenomaan attribuuttina, ikonografisen elementin ominaisuudessa, sillä toisin kuin *Omakuvassa paletteineen*, ne eivät ole käytössä, vaan lepäävät purkissa taiteilijan takana. Kuva on ennemminkin lausuma kohteestaan kuin aktuaalisen puheen performatiivi. Erottaessaan kuvan ajallisesti sitä muodostavasta maalaamisen aktista, sen minä viittaa itseensä menneen ajan narratiivisessa moodissa, 3. persoonan "hänenä".

<sup>642</sup> Cranston 2000, 39.

<sup>643</sup> Ks. Cranston 2000, 21, 38–39.

<sup>644</sup> Ks. luku 5.

Omakuva lykkää läsnäoloa myös tulevan nimissä, sillä inskriptio erottaa maalauksen minän ja pysähtyneen kuvan rajaaman representaation "hänet" tätäkin radikaalimmalla ajallisella loikalla. Ajan hapertamat kirjaimet siirtävät omakuvan paitsi esikuviin viittavan konventionaalisuutensa myötä menneeseen, myös tulevan menneen piiriin. Ne ennakoivat inskriptionensa hetkellä tekijän siirtymistä menneeseen, katseen subjektista sen objektiksi. Tekijän positioista käsin inskriptio edustaa "prospektiivista retrospektiivisyyttä"; omakuva ulottaa ennakointinsa teoksen vastaanottajan kantaman katseen tulevaan.

*Mustataustainen omakuva* ei viittaa aikaan pelkästään fyysisen kuoleman merkityksessä, vaan siihen, kuinka katseen Toiseus jähmettää ajassa elävän subjektin liikukumattoman kuvan kaltaiseksi, identiteetin kuolleeksi merkitsijäksi. Ennakoidessaan kirjoittumisensa menneeseen, tarkastellessaan itseään tulevan Toisen positioista käsin, Schjerfbeck on oman "tekijän kuolemansa" toimeenpanija. Hän ikään kuin kiiruhtaa katsojan ja spekulaarisen kuolemansa edelle.

Taideyhdistykselle maalatun omakuvan käsitteellinen rakenne ilmaisee tekijänsä tietoisuutta representaation kuolettavuudesta. Tässä mielessä sen voi nähdä tekijän pyrkimyksenä hallita älyllisesti kuvansa kohtaloa. Toimijuus on silti vain tietoisuutta toimijuuden menetyksestä, resignaatiota sen edessä. *Mustataustainen omakuva* rakentaa pessimistisen kuvan subjektin toimijuuden mahdollisuudesta minuutensa määrittelyssä ja kyvystä väistää imaginaarisen katseen stereotypioita. Se korostaa, kuinka omakuvan varsinainen toimija on skreen, sitä, kuinka maalauksen minä väistämättä piirtyy katseessa, joka ei voi kohdata subjektin nykyisyyttä, vaan asettaa tämän subjektia edeltävälle ja subjektista riippumattomalle imaginaaris-symboliselle kartalle.

Schjerfbeckin myöhempi versio taiteilijaomakuvasta, *Omakuva paletteineen* (kuva 1) ei allekirjoita *Mustataustaisen omakuvan* pessimismisiä. Se myös avaa toisenlaisen tavan tarkastella maalauksen aikaa kuin edeltäjänsä. Esitetyn kohteen objektiivisen ajallisuuden rinnalle nousee keston subjektiivinen kokemus ja tulemisen dimensio, ajan sulkeutumattomuus. Edellä tarkastelin *Omakuvaa paletteineen* tilan termein. Nyt pohdin sen merkityksiä ajan käsitteen valossa.

Sekä *Mustataustainen omakuva* että *Omakuva paletteineen* kiinnittävät tekijänsä taiteilijuuden representaatioon sisällyttäessään kuvaalaan tekemisen välineet. Merkitsevä ero on kuitenkin mainittu seikka, että



30

**TIZIAN**

Omakuva, 1560

öljy kankaalle

100,1 x 77 cm

Inv. Nr. 163, © Staatliche Museen zu Berlin,  
Gemäldegalerie

Kuva: Jörg P. Anders

*Mustataustaisessa omakuvassa* siveltimet lepäävät purkissaan hahmon takana. Myöhemmässä maalauksessa käden kohottama paletti on käytössä. Se asettuu hahmon ja kuvatason eli katsojan kuvitteellisen kohtaamispiinnan väliin, kuin kertoakseen, että piirtyvä kuva ei ole valmis tai ei (ainakaan vielä) ole maalauksen minän ”todellinen” kuva. Tekijä kohtaa katsojan palettia kannattelevan kätensä ominaisuudessa, maalaavan minän aktualisuudessa – ikään kuin jaetussa nykyhetkessä. Narratiivisin termein varhaisempi omakuva ohjaa katseen kertomuksen aikaan, myöhempi viittaa painokkaasti myös kertomisen aikaan – ja osoittaa samalla kertomisen ja kertomuksen ajan erillisyyttä.

Kiinnostava vertailukohta *Omakuvan paletteineen* ambivalenssille löytyy renessanssin ajalta. Jodi Cranston on kiinnittänyt huomiota kuvan kaltaisiin itse-eron piirteisiin Tizianin omakuvissa. Vuodelta 1560 oleva *Omakuva* (kuva 30) on mallin poseerauksen kannalta ”non-autografinen”; peilin implikaatio ja katsekontakti puuttuvat. Istuvan mallin kädet esitetään lisäksi passiivisina, vasen lepää polvella ja oikea kuvatason ja mallin väliin jäävällä pöydällä, ikään kuin näytteille asetettuna. Huolimatta siitä, että kuva sommittelullisesti tarkentaa katseen oikeaan käteen, sitä ei esitetä työvälineen ominaisuudessa – kuvan ”alkuperänä”. Myöskään palettia, sivellintä tai muuta maalaamisen toimeen kuuluvaa välineistöä ei esitetä kuvassa. Käsi on kuitenkin maalattu eri tavalla kuin kehon muut alueet, faktuuria korostaen ja laveasti, samaan tapaan kuin taiteilijan myöhäiset maalaukset kauttaaltaan. Niissä Tizian muun muassa levitti väriä kankaalle suoraan sormin.<sup>645</sup>

Profiliposeerauksesta sekä tekemisen toiminnan kuvauksen ja tekijyyden attribuuttien puuttumisesta juontuva non-autografisuus liittää Tizianin omakuvan juonteeseen, jossa maalaustaiteen älyllinen luonne korostuu käsityöluonteen sijaan. Teoksen hyödyntämä ikonografinen konventio pönkittää taiteilijan sosiaalista asemaa, mutta siihen liittyy toiselta kannalta menetys, kuten Cranston esittää. Taiteilijan rooliin identifioituminen merkitsee sitä, että ”toiseus konstituoituu minuutta”. Minuus ei maalaudu ainutkertaiseksi eikä vain tekijänsä ehdoin, vaan se kirjoittuu rooliin ”toiseudessa”. Cranston analysoi, kuinka Tizianin omakuva juuri käden alueella oirehtii sosiaaliseen asemaan liittyvää ambivalenssia, kuinka maalaus ”figuroi uniikin minän esittämisen mahdottomuutta”.<sup>646</sup> Käden maalaamaksi erottuva, karkean tekstuurin myötä korostuva käsi toimii subversiivisena yksityiskohtana. Se affirmoi kuvan materiaalisuutta ja sen tekemisen prosessia. Toimijuuden määreet, jotka tavallisesti esitetään attribuutteina kuvatilassa paikantuvat maalauksen materiaaliseen pintaan. Kädet eivät ilmaise jotakin mielensisäistä, ideaa. Ne figuroivat idean esittämisen prosessia, Cranston tiivistää.<sup>647</sup>

*Omakuva paletteineen* ei näytä tekijänsä käsiä lainkaan. Korostaessaan pigmentin materiaalisuutta käden jatkeena toimivan maalaamisen välineen, paletin alueella ja tavalla, joka kontrastoituu muun ruumiin esittämisen tapaan, se on analoginen Tizianin omakuvulle. Myös Schjerfbeckin omakuva viestii, että taiteilijuus on rooli ja diskursiivinen abstraktio, joka ei kata minuutta. Kuva palettia pitelevästä taiteilijasta on ikoninen esitys kä-

<sup>645</sup> Cranston 2000, 111.

<sup>646</sup> Cranston 2000, 98.

<sup>647</sup> Cranston 2000, 114.



31

**HELENE SCHJERFBECK**

Omakuva, mustaa ja roosaa, 1945

öljy kankaalle

35 x 23 cm

Yksityiskokoelma, Espoo

Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen



sillä olevan maalauksen keskeneräisyydestä. Esittäessään omakuvan maalaamisen aktuaalista hetkeä *Omakeuva paletteineen* toteuttaa performatiivisen omakuvan autoreferentiaalista logiikkaa. Toisaalta, tilaa jakavalla logiikalla, jota analysoin edellisessä alaluvussa, maalauksen minä asettuu katsojan kohtaamispinnalle myös maalauksen materiaalisessa ulottuvuudessa. Läiskät kuuluvat yhtä lailla virtuaaliseen kuin fyysiseen tilaan. Paletin väritahrat ovat samalla kertaa kuva ja tosiasiallisesti se mitä ne esittävät.

Maalaavan minän position preesens aineellistuu muodottomien tahrojen viskositeetissa ja maalautuu erilleen imperfektistä, joksi kulissi-maisen elotonta, persoonatonta, niin ikään taiteilijaomakuvien konvention menneeseen kirjoittuvaa figuuria *Omakeuvassa paletteineen* voi luonnehtia. Schjerfbeck ei nyt luovuta kertojan positiota katsojalle kuten *Mustataustaisessa omakuvassa*, vaan pitää sen itsellään.

*Omakeuvassa paletteineen* Schjerfbeck pidättelee aikaa, mutta kääntää totunnaisten kronologian myös pääläelleen. Kun maalausta tarkastelee maaliainetta kerrostavan toiminnan jälkeen, materiaalisessa syvyys-suunnassa, väriläiskät on lisätty viimeiseksi. Luonnosmainen jälki peittää ”valmiin” kuvan, ei päinvastoin. Omakeuva kurkottaa valmiista kuvasta kohti luonnosta. Schjerfbeck painaa syntyneen kuvan, identiteettinsä ääriviivat taka-alalle, menneeseen ja nostaa etualan nyt-hetkeen väriläiskien muodottomuudessa operoivan subjektin keskeneräisyydessään. Maalauksen ”viimeinen sana” on yhtä lailla ensimmäinen – ja oikeastaan ”sanoja ennen sanoja”, aines, josta representaatio vasta on kehkeytymässä.

Kiinnostava vertailukohta Schjerfbeckin maalaukselle on Marcel Duchampin omakuva *Kieli poskessani* vuodelta 1959 (kuva 2). Myös se käy keskustelua subjektin keskeneräisyyden ja ruumiinkuvan visuaalisten määreiden välisestä erosta. Teoksessa profilikuvaa hahmottava ääriviiva (ikoninen merkki) on liitetty osasta poskea otettuun kolmiulotteiseen kipsivalokseen (indeksinen merkki). Viiva rajaa viitteellisesti ja merkinomaisesti näkyvän ruumiin piirteitä. Valos toisintaa ihon tekstuuria myöten lihallisen ruumiin, on kirjaimellisesti sen indeksi. Voisi ajatella, että ruumis näyttää sen myötä jähmettyneen kuolinnaamion kaltaiseksi elottomaksi esineeksi ja teos korostaisi referentin passiivista roolia. Poskea kohottava kieli on kuitenkin subversiivinen yksityiskohta, jossa valos on Schjerfbeckin työstöjälkien painaumien tavoin elävän ruumiin indeksi; subjekti temporaalisen tulemisen tilassa, keskeneräinen subjekti, joka on jatkuvasti, ikuisesti *sanomaisillaan* jotakin. Kielen muodostama kohouma – kuten

Schjerfbeckin muodottomat, kohti kuvaa vasta kurkottavat väriläiskien painaumat – on muskulaarinen ele, joka ei vielä ole muodostunut kuultaviksi sanoiksi, representaatioksi.

### Lausumisen instanssista keston ja katkoksiin

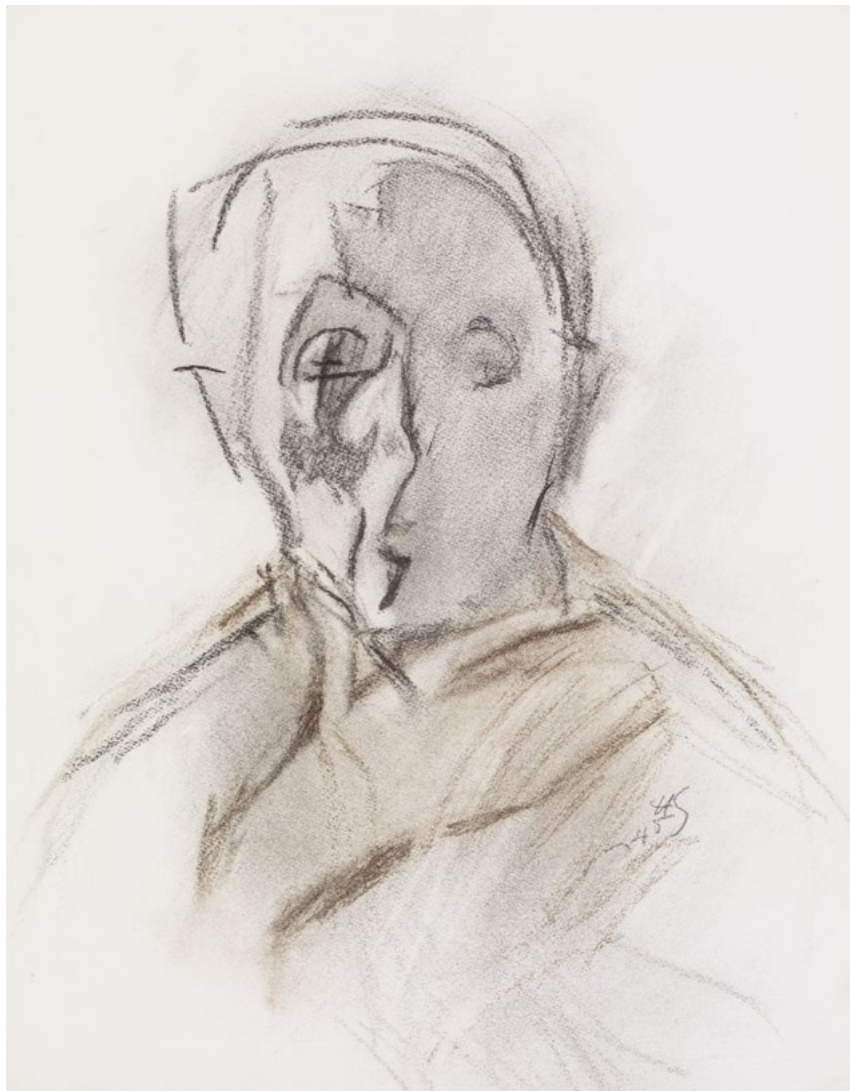
*Omakuva paletteineen* näyttää kohteensa ajallisesti kahtia haljenneena; samalla kertaa representaation imperfektissä ja maalaamisen preesensissä. Tekijä on visuaaliseen muotoon jähmettynyt, väärintunnistavalle identifi-kaatiolle tarjoutuva esitetty ”hän” ja samalla paletin muodottomien tahrojen keskeneräinen ”minä”. Omakuvan minä etääntyy kahlitsevasta identiteetin representaatiosta rinnastamalla siihen viittauksen aikaan sen prosessuaalisessa, tulemisen merkityksessä. Schjerfbeckin myöhemmissä omakuvissa aika investoituu maalauksiin vailla erilleen rajautuvia kiintopisteitä, kattaen fakturaalisuuttaan osoittelevan kuva-alan kokonaisuudessaan.

Uwe M. Schneede luonnehtii *Omakuvaa mustaa ja roosaa* (1945) *vera iconin* kaltaiseksi (kuva 31). Schjerfbeckin kasvot ovat painaneet jäljen maalauskan-kaaseen kuin käärinliinaan.<sup>648</sup> Esitysteknisesti sekä kuvan ja kohteen välisen suhteen kannalta *vera icon* -kuvaa voi verrata modernin ajalla valokuvan ”ihmeeseen”. ”Tosi kuvan” traditio korostaa valokuvan kaltaista indeksisyyttä, ”käsittäytyyttä”. *Vera icon* on ruumiin pinnasta siihen kosketuksessa olleeseen kankaaseen syntynyt painauma. Se on indeksi, kuten valokuva on negatiiviin kohteensa heijastaman valon jälki. Molemmissa kohde on syntyvän kuvan suhteen passiivinen, kuva syntyy ilman omaa toimintaa, ilman käsiä, ”käsittä”. Valokuvaan *vera iconia* voi verrata myös siinä suhteessa, että kuvan ja kohteen välinen ”kosketus” on kertaluonteinen ja muodostuva kuva tai jälki on hetkellinen otos.

Schneeden havaitsema painauman kaltaisuus on relevantti huomio Schjerfbeckin omakuvien kannalta. Painaumat ovat kuitenkin aktiivisen käden, eivät passiivisia kasvopiirteiden jälkiä. Lisäksi näitä kosketusjälkiä luonnehtii monikollisuus. Kyse ei ole kertaluonteisesta painaumasta.<sup>649</sup> Maalausjälki on erilaistunut ja kertoo näin myös painaumien eriaikaisuudesta, maalaamisen venyneestä ja katkoksellisesta ajasta. Omakuva ei kätke tätä ”käsintehtyden” tuottamaa kerrostuneisuutta. *Omakuva mustaa ja roosaa* on kaikkea muuta kuin *vera iconin* kertaluonteinen painauma. Ohennettu väri paljastaa paikoin maalauskan-kaan tekstuurin, näyttää imeytyneen siihen omalla painollaan, mutta toisaalla piirtävän käden terävät jäljet leikkaavat pintaan viiltomaisia viivoja. Ne taasen rinnas-

<sup>648</sup> Schneede 2007, 37.

<sup>649</sup> Itse asiassa *Punatäpläinen omakuva*, 1944 (kuva 27) luo mainittua maalausta voimakkaammin tällaisen visuaalisen vaikutelman. Ohennettu, monokromaattinen musta väri imeytyy maalauskan-kaan ”käärinliinaan”, jonka tekstuuria on jätetty mainittua toista omakuvaa enemmän näkyville. *Punatäpläisen omakuvan* täplä kuitenkin samalla murtaa kyseisen käsittäytyyden implikaation. Se on selkeästi ”käden asettama”, muutoin monokromaattiseen kuvaan löyty deikti.



32

**HELENE SCHJERFBECK**

Omakuva, rintakuva kädet esillä, 1945

hiili ja laveeraus paperille

39,5 x 31,5 cm

Yksityiskokoelma, Ruotsi

Kuva: Kansallisgalleria / Yehia Eweis

tuvat maaliaineen tahramaisiin painalluksiin tai kulmikkuutta luoviin nopeisiin vetoihin. Kaiken kaikkiaan kerrostuvat ja toinen toisensa läpäisevät työstöjäljet rakentavat maalaukseen erilaistuvaa ajallisuutta.

Kun Schjerfbeck *Omakuvassa paletteineen* ennemminkin implikoi representoidun ruumiin toiseutta ja subjektin tosiasiallista ajallisuutta, *Omakuvassa mustaa ja roosaa* maalaamisen venynyt aika ruumiillistuu.<sup>650</sup> *Omakuvassa paletteineen* aika kahdentuu – ulkoisen havainnon pysähtyneeksi objektiviteetiksi ja ajan subjektiiviseen keston. *Omakuva, mustaa ja roosaa* on tekemisen *duréen* itsensä, maalaamisen aktiviteetin ”kuva”. Vielä ilmeisempää tämä on edellä mainituissa käsipiirroksissa.

*Omakuva, rintakuva kädet esillä* (1945) on tässä suhteessa yksi Schjerfbeckin radikaaleimmista omakuvista (kuva 32). Kädet omakuvan maalaamisen aktiivisessa toimessa on yksi omakuvan paradoksaalisista topoksista, jossa katsojalle tarjotaan valmis kuva käsillä olevan kuvan keskeneräisyydestä. Aktiviteetin ajallisuutta ei perinteisesti kuitenkaan esitetä näin eksplisiittisesti tosiasiallisen liikkeen imitaationa, vaan pysäytettynä instanssina, joka tuottaa metonymisesti jatkumon esityksen (tämä koskee periaatteessa myös *Omakuvaa paletteineen* mikäli paletti ja läiskät mielletään osaksi kuvatilaa).

Schjerfbeckin piirroksen vertailukohdaksi tarjoutuu Édouard Manet’n *Omakuva paletteineen* (1878–79). Maalaus on toinen vain kahdesta tunnetusta Manet’n omakuvasta. Niistä toinen, *Omakuva patalakissa* (1878), on kokovartalokuva. Maalauksen figuuri on etäällä kuvatasosta ja kädet esitetään levossa. Omakuva noudattaa narratiivisesti etäännytetyn omakuvan retoriikkaa. Manet’n *Omakuva paletteineen* kuuluu sen sijaan lajin performatiiviseen tyyppiin. Se on puolivartalokuva mallista, joka on kädenmitan päässä kuvatasosta – ja tekeillä olevasta, katsojalle käsillä olevasta kuvapinnasta. Schjerfbeckin käsipiirroksen tavoin kuvatasoon työntyvä ja kuvapintaa koskettava käsi menettää Manet’n omakuvassa ääriviivansa sille liikkeelle, josta maalaus on muodostumassa.<sup>651</sup> Erot Schjerfbeckin piirroksen ja Manet’n maalauksen välillä ovat kuitenkin yhdistäviä piirteitä merkitsevämpiä. Manet’n omakuvassa liikkeen vaikutelma rajoittuu (loogisesti) käsiin ja niiden pitelemiin työvälineisiin. Pää ja intensiivinen katse on liikkumaton. Schjerfbeckin piirroksessa käsien ja kasvojen, pään sekä ylävartalon käsittelyssä ei ole eroa. Ääriviivat monistuvat kauttaaltaan niin että hahmo näyttäisi olevan kokonaisuudessaan visuaalista muotoa hämärtävässä liikkeen tilassa. Kuten edellä totesin, liikkeen vaikutelma ei

**650** *Omakuvassa Paletteineen* representoitu figuuri rajautuu erilleen sitä tahraavista aineellisen pinnan työstöjäljistä. Väriläiskät ovat subvertoiva yksityiskohta, joka *merkitsee* kuvaan ruumiinkuvallisen identiteetin väärintunnistavasta pysähtyneisyydestä irtautuvan minän keskeneräisyyden. Aika kahdentuu objektiiviseen instanssiin ja subjektiiviseen keston.

**651** Kun Manet’n kahta omakuvaa tarkastelee rinnakkain, ne esittävät kaksi omakuvan maalaamisen momenttia: peiliin katsomisen ja maalauksen työstämisen hetkiä, kuten Victor I. Stoichita huomauttaa. Stoichita 2005, 132–133. Kun tekijä toisessa omakuvassaan on spekulaarisen objektin asemassa, havaintojen kohde, toisesä tämä on kuvansa subjekti.

- 652 Stoichita kiinnittää omakuvan impressionistiseen optisen havainnon luonteen tarkasteluun todetessaan, että kuva alleviivaa sitä, ettei se esitä malliaan, vaan tämän peilikuvaa. Stoichita 2005, 132–133. Vrt. Fried, jolle kyseinen omakuva edustaa Manet’n ”okulaarista realismia”. Manet’n omakuvassa käsi toki toimii myös käden indeksinä, mutta historiallisessa yhteydessään liikkeen summentama kuva on ymmärrettävissä myös ikonisesti.
- 653 Käsipiirros kyseenalaistaa visuaalisen havainnon merkityksen myös esittäessään tekijän työstämässä kuvaansa suljetuin silmin. Manet’n omakuvan intensiivinen katse sitä vastoin on ottamassa maailmaa haltuunsa silmien välityksellä.
- 654 Analysoin tässä yhteydessä teosten *Omakeu*, *mustaa ja roosaa* sekä *Omakeu*, *rintakuva kädet esillä* ohella ainoastaan *Punatäpläistä omakuvaa*. Se on maalattujen omakuvien joukossa nähdäkseni suorasukaisimmin omaa prosessuaalisuuttaan ja heterotemporaalisuutta osoitteleva. Monet muut – myös edellä tilan koordinaatein käsitellyt – omakuvat jakavat kuitenkin näitä piirteitä. Esimerkiksi *Omakeuvassa En gammal målarinna* (1945) läiskityt ja irrallisilta vaikuttavat, paksut maaliaineen roosanväriset ”tahrat” näyttävät irtoavan toisenlaista tempoa ilmentävistä päästä kehämäisesti kiertävistä terävistä raaputus jäljistä.

kuitenkaan perustu koko ruumiin tosiasiallisen liikkeen representaatioon, vaan on myös kasvojen alueella ennen kaikkea käden toiminnan indeksi.

Manet’n omakuvassa maalaava käsi ilmentää tekijän positiota subjektina sen sijaan, että tämä asemoituisi näköhavainnon objektiksi. Käden funktio on periaatteessa sama kuin paletin funktio Schjerfbeckin *Omakeuvassa paletteineen*. Toisaalta käteen paikantuva liikkeen vaikutelma Manet’n maalauksessa voidaan ymmärtää impressionismin ajankohtaisessa viitekehyksessä ”objektiivisena”. Vaikka maalaus korostaa kohteen staattisen muodon sijaan ajanmukaisesti näköhavainnon luonnetta itseään, optista *vaikutelmaa*, se edustaa Friedin termein aikansa ”okulaarista realismia”.<sup>652</sup> Maalaus on impressionismin versio ”omakuvan tekijä työssään” -traditiosta.

Muutoksen ja ohimenevyyden painotus on sinänsä moderniteetin ”oire”, merkki havainnoinnin ja subjektuuden ehtojen muutoksesta 1800-luvun jälkipuoliskolla. Manet’n teoksen maalaama kuva subjektista on kuitenkin erilainen kuin Schjerfbeckin piirroksessa. Piirros korostaa impressionismista poikkeavia temporaalisuuden implikaatioita. Muotoa hajottava vaikutelma juontuu maalaamisen toimintaan painokkaammin kuin näköhavainnon jäljittelyyn. Piirrosjäljet eivät palvele kohteen visuaalisen havainnon representaatiota, vaan ovat esittämisen prosessin ruumiillisen aktiviteetin aikaan levittyviä jälkiä. Piirros ei ole peilikuvan heijastaman kohteen hetkellinen havainto sen paremmin kuin visuaalisen havainnoinnin itsensä representaatio, kuten Manet’n omakuva, vaan esittämisen fyysisen toiminnan jälkien kooste.

Maalaamisen ruumiillisesti paikantunut akti ja sen ajallinen kesto, ”käsi”, asettuu peilin heijastaman kuvan, ”kasvojen”, liikkumattomuutta vastaan. *Omakeu*, *rintakuva kädet esillä* murentaa optisen havainnon merkitystä ja alleviivaa kuvan korporeaalista realismia okulaarisen realismin kustannuksella. Se sanoutuu irti näköhavainnosta minuuden määrittelijänä.<sup>653</sup> Piirroksessa subjektin määre on ajallisuus ja toiminta, ei havainnon vangitsema visuaalinen entiteetti.

Schjerfbeckin käsipiirroksen temporaalisen dynamiikan lähin vertailukohta maalaamalla tehdyistä omakuvista on *Punatäpläinen omakuva* edelliseltä vuodelta 1944 (kuva 27). Myös se kohdistaa huomion maalaavan käden jälkeen ruumiin näkyvän muodon kustannuksella.<sup>654</sup>

*Punatäpläisessä omakuvassa* merkitseväksi tulee maalaamisen venynyttä aikaa itseään indeksoiva faktuurin kerrostuneisuus kuten *Oma-*

*kuvassa mustaa ja roosaa.* Faktuurin erilaistunut luonne on samalla vieläkin ilmeisempää. Työstöjälkien heterogeeninen taktiisuus ja erilaistuneet *tempot* paljastavat tekemisen instanssit ajallisesti erillisiksi; maalaus on taukojen ja empimisten täplittämä. Omakuva ilmentää minää performoivan ”puheen” katkonaisuutta. Tämä on omiaan korostamaan referentin aikaan *hajoavaa* luonnetta. Maalaavaa minää luonnehtii imaginaarisen ykseyden kumoava epäjatkuvuus.

Hahmon asento ja asemoituminen virtuaaliseksi ymmärrettyyn kuvatilaan luo ensikatsomalta dynaamisen vaikutelman. Poseeraus on tosiasiassa kuitenkin suhteellisen staattinen. Liikkeen vaikutelma juontuu, samoin kuin käsipiirroksessa, työstämiseen ennemmin kuin sen tuloksena syntyneeseen kuvaan. Kuvaa maalaavan minän toiminta, ”kertomisen aika” näyttäytyy piirroksen tavoin itsessään merkityksellisenä ja olennaisempaan kuin ”kertomuksen aika” – ulkoisen ruumiin representaatio. Toisaalta huomio kiinnittyy myös siihen, kuinka kuvaa työstävät eleet ovat sekä katkonaisia että, käsipiirroksista poiketen, myös *tempoltaan* erilaistuneita. Työstöjäljet luovat heterogeenisiä ajan efektejä. Lausumisen instanssi hajoaa useiksi instansseiksi.

*Punatäpläistä omakuvaa* voi luonnehtia ”heterotemporaaliseksi”. Kertomuksen ajan (esitetyn) ja kertomisen ajan (esittämisen) väliin kiilautuu staattisen poseerauksen ja työstöjäljen kinesiksen eroavuuden myötä temporaalinen repeämä. Samalla myös kertomisen aika, työstämisen eleisiin palautuva toiminta erilaistuu itsessään maalauksen keskenään erilaisia tempoja ilmaisevassa polytaktiisessa tekstuurissa: nopeisiin, aggressiivisen teräviin piirtoihin, laveeraavaan ja toisaalla hankaavaan jälkeen tai punaisen täplän painamisen eleeseen.<sup>655</sup>

Punainen täplä on monin tavoin merkitsevä. Käsipiirroksista poiketen se luo tähän omakuvaan myös koloristiikasta juontuvaa ambivalenssia. Täplä on silmiinpistävä maalauksen muutoin lähes monokromaattisessa mustan, harmaan ja ruskean sävyjä hyödyntävässä kokonaisuudessa. Se saa helposti ”elävään” ihoon assosioituvia merkityksiä.<sup>656</sup> Punaiseen läiskään paikantuvassa eleessä Schjerfbeck näyttää rinnastavan spekulaarisen ruumiinsa ihon aistivaan ja kimmoisaan ruumiiseen. Värिताhraan tiivistyvässä maalauksen itse-erossa on samoja tilaa jakavia piirteitä kuin *Omakuvassa paletteineen*. *Punatäpläisen omakuvan* lähes monokromaattinen reduktiivisuus vastaa figuurin pelkistävän synteettistä luonnehdintaa *Omakuvassa paletteineen*. Paletin väriläiskien tavoin punainen täplä myös

<sup>655</sup> Pohdin tässä yhteydessä työstöjälkien aikaa sinänsä venyttävää, jakavaa, erilaistavaa tai katkovaa, optista koheesiota subvertoivaa merkitystä. Sinänsä kiinnostavaa ja mahdollista olisi kuitenkin myös eritellä ja pohtia näiden taktiilisten tempojen erillisiä merkityksiä. Sitä, millaisia erilaisia emotionaalisia latauksia ja affektiivisiä intensiteettejä niihin aineellistuu – Schjerfbeckin maalausten työstöjälkiä voi luonnehtia hyvin sellaisin tunnepitoisin taktiilisin termein kuin ”hyväily”, ”peittely”, ”raapiminen”, ”tuhriminen” jne. Inkamajja litiä esimerkiksi on Jean-Luc Nancyn ”tunnun” käsitteen valossa analysoinut nykymaalausta. litiä 2008.

<sup>656</sup> Väriläiskä on nähty kuolemaansa koh-  
ti kulkevan tekijän elinvoiman viimeisenä rippeenä. Esimerkiksi Tams 2012, 68 ja Ahtola-Moorhouse 2000, 69.



maalaa tekijänsä irti imaginaarisesta ruumiistaan kuvapinnan tälle puolen ja ei-näkyvän ruumiinsa minuuteen.

Täplä ylimäärää omakuvan. Se on kuitenkin samalla itsessään ylimääräytynyt, sillä sen funktiota voi tarkastella paitsi koloristisen jännitteen kautta, myös käden ”kosketuskulmasta”, työstöjäljen ominaisuudessa. Tällöin tahra levittyy metonymisesti osoittelemaan kuvaa kokonaisuudessaan maalaavan käden kosketuksesta syntyneenä – tässä suhteessa se poikkeaa ylipäättään *Omakuvasta paletteineen*, joka luo hahmosta syn-teettisen, väripinnoista ja kulmikkaista muodoista koostetun ready made -vaikutelman väriläiskien ekspressiivisen painauman rinnalle.<sup>657</sup> Maalaava minä pakenee visuaalista identifikaatiota nyt paremminkin hajoamalla aikaan kuin osoitteleamalla maalauksen aineellisen pinnan ja ruumiinsa välis-tä spatiaalista jatkuvuutta.

Schjerfbeckin myöhäisiä omakuvia on luonnehdittu ”poispyyh-kiytyviksi”. Tätä visuaalista vaikutelmaa tulkitaan lähestyvän kuoleman indikaationa. Käsipiirroksissa (kuten useissa muissakin Schjerfbeckin oma-kuvissa) pyyhkiytyminen on kuitenkin korostuneen ”tämänpuoleista”, kun sitä tarkastellaan niiden ilmentämän ajallisen sulkeutumattomuuden nä-kökulmasta. Faktuurin myötä ajan ruumiillinen tosiasia korostuu ennem-min kuin ajan metafyyminen merkitys. Maalausten minä on ajassa ”tapah-tuva” subjekti pikemmin kuin kuolevaisen ruumiin objekti.

Gilles Deleuze on luonnehtinut Francis Baconin teosten maalin aineellisuuteen sulavia kasvoja siten, että niissä ”pää tulee osaksi ruumis-ta”.<sup>658</sup> Ajatus kytkeytyy filosofiduo Gilles Deleuzen ja Felix Guattarin kasvo-jen määritelmään. *Visageite*, kasvoisuus tai fasiaalisuus, merkitsee jossain määrin samaa kuin Lacanin imaginaaris-symbolinen skreen. Kasvot ovat havaintoja järjestävä struktuuri, signifoiva regiimi, jonka kuvantamana myös empiiristen havaintojen ruumis piirtyy. Kasvoisuus on laajempi kä-site kuin mitä empiirisillä kasvoilla ja niiden kulttuurisilla merkityksillä tar-koitetaan, mutta se koskettaa myös ruumiillisia kasvoja. Kasvot ovat ”signi-fikaation ruumis”, skreen-identiteetin tavoin diskursiivinen.<sup>659</sup>

Deleuze ja Guattari asettavat diskursiivisen, ”territorialisoivan” vallan vastavoimaksi ”deterritorialisovan” defasialisaation, jolla on yhty-mäkohtia Lyotardin figuraalisuuden käsitteeseen.<sup>660</sup> Defasialisaatiossa signifoivan regiimin ylläpitämät kasvot menettävät luettavuutensa ja ovat pikemmin tapahtuma kuin struktuuri. Maalaustaide on defasialisaation potentiaalinen alue. Deleuzen tulkinnessa henkilöhahmojen visuaalisia

**657** Painotusero ja toisenlainen keino irtautua imaginaarisen egon koordi-naateista käy ilmi, kun *Punatäpläistä omakuvaa* tarkastelee rinnakkain edellä käsitellyn *Omakuvan, valoa ja varjoa* kanssa (kuva 26). Silmiinpistä-vimpiä eroja on koloristiikka, vaikka vihreän värin monokromaattisuus tavallaan on yhtä ”epärealistinen” tai mimesiksestä etäännyttävä piirre kuin mustavalkoisuus. En kuitenkaan paneudu tässä yhteydessä enempää värin merkitykseen.

**658** Deleuze 2008. Ks. kuva 33.

**659** Deleuze & Guattari 2007, 167–191. Ks. myös Bogue 2003, 90–95.

**660** Deleuze & Guattari 2007, passim. Lyo-tardin ja filosofiduo yhtymäkohdista ks. Bogue 2003, 112–116, 123–124.



33

**FRANCIS BACON**

Kaksoistutkielma George Dyerin  
muotokuvaa varten, 1968

öljy kankaalle

198 x 147 cm

Sara Hildénin säätiö / Sara Hildénin taidemuseo

Kuva: Jussi Koivunen

piirteitä vääristävissä Baconin maalauksissa kasvoista tulee ”pää”, osa metamorfoottista ruumista.<sup>661</sup>

Myös Schjerfbeckin omakuvissa kasvoista tulee osa imaginaarisen ruumiin tunnistettavasta muodosta irtoavaa metamorfoottista ruumista – käsi. *Omakuvassa, rintakuva kädet esillä* pää on visuaalisesti samanarvoinen – kirjaimellisesti samaa dynaamista viivaa – kuin kädet. Pää on osa ruumista, irtautunut kasvojen signifoivasta regiimistä. Omakuvien ”kasvot” ja sen myötä minuuden määreet paikantuvat ”käteen”, subjektin toiminnalliseen ja ajan dynamisoimaan ulottuvuuteen. Kasvot, joiden ajatellaan ilmentävän

<sup>661</sup> Deleuze 2008, 15–20.

minuutta, näytetään yhtä muutoksenalaisina ja pysähtymättöminä kuin kädet, joiden fyysisen liikkeen tuote ja jatkumo ne ovat.

*Omakuvassa, rintakuva kädet esillä, Omakuvassa mustaa ja roosaa tai Punatäpläisessä omakuvassa* (kuvat 32, 31, 27) näkeminen ei ole rekisteri, joka määrittelee maalausten subjektia. Omakuvat ovat kooste fragmentteja ja ”ruumiin asennoista” ajassa. Ne materialisoivat subjektin lacanilaisessa merkityksessä, lykättynä ja ajallisuudessaan esittämättömänä.

## Tyhjästä täyteen puheeseen

Schjerfbeckin aikaan avautuvien omakuvien työstäjäljet eivät palvele kohteen visuaalisen havainnon representaatiota. Viiva ja siveltimenjälki karkaavat egon ääriviivoja määrittelevää tehtävää. Ne ovat esittämisen prosessin aikaan levittyviä jälkiä. Optisen vaikutelman synkronian sijaan ne osoittelevat egon koheesiota murtavaa täyden puheen lacanilaista subjektia.

Benjamin Buchloch on analysoinut Pablo Picasson muotokuvia lingvistisin termein ja esittänyt, että Picasson vuonna 1910 maalaama sarja kubistisia muotokuvia merkitsee muotokuvan genren pääteipistettä (kuva 34). Picasso ei enää käyttänyt plastista merkkisysteemiä, joka viittaisi referentteihinsä ikonisesti. Mimeettisen esittämisen sijaan Picasso hyödynsi rajallista määrää muotoja, jotka kielen tavoin signifioivat keskinäisten suhteidensa nojalla, differentiaalisesti. Mimeettinen esitys korvautuu kohteen suhteen motivoitumattomilla merkitsijöillä. Maalaukset ovat ”anti-muotokuvia”, sillä mallin subjektius hajoaa kuvapinnan ja virtuaalisen tilan, ruumiillisen volyymin ja maalauksellisen tekstuurin keskinäisen riippuvuuden verkostoon.<sup>662</sup>

Picasson muotokuvien kubistista idiomia ja Buchlochin tulkintaa sen merkityksestä subjektikäsitykselle on kiinnostavaa verrata Schjerfbeckin omakuviin. Myös suomalaistaiteilija murtaa kuvan ikonisen viittaussuhteen referenttiin. Korostaessaan maalauksen materiaallisen pinnan todellisuutta Schjerfbeck kyseenalaistaa visuaalisen vastaavuuden mallin ja kuvan välillä sekä osoittelee kuvan konstruktioaluonnetta. Schjerfbeckin omakuviin maalautuu kuitenkin toisenlainen näkemys subjektista kuin Picassolla.

Schjerfbeckin maalausten faktuuria ei luonnehdi kielen systeemin differentiaalisuus ja itseriittoinen motivoimattomuus. Muotojen arbitraarisuuden sijaan omakuvissa korostuu työstäjälkien eksistentiaalinen suhde referenttiinsä. Ne ovat ruumiillisen toiminnan indeksisiä jälkiä pi-

662 Buchloch 1994, 53–69.



34

**PABLO PICASSO**

Daniel-Henry Kahnweiler, syysy 1910

öljy kankaalle

100,4 x 72,4 cm

Chicago (IL), Art Institute of Chicago.

Gift of Mrs. Gilbert W. Chapman

in memory of Charles B. Goodspeed, 1948.561.

© 2019. The Art Institute of Chicago /  
Art Resource, NY/ Scala, Florence

kemmin kuin motivoitumattomia merkitsijöitä.<sup>663</sup> Työstöjäljet eivät myöskään ole kielen merkitsijöiden tai geometrysten perusmuotojen tavoin invariantteja, keskenään samanarvoisia ja vain oppositionaalisesti merkittäviä, siten kuin Buchloch luonnehtii Picasson muotokuvien kubismia. Omakuvien maalausjälki mieltyy vuoroin optiseksi ja vuoroin haptiseksi ja, kuten edellä totesin, työstöjäljillä on lisäksi tätäkin eritellympiä, sekä tempoon että kosketuksen laadulliseen luonteeseen liittyviä keskinäisiä eroja. Maalausjälki on polytaktiillista ja heterotemporaalista. Aistimellisten efektien varianttisuus luo niihin yhteismitattomuuteen perustuvaa itse-eroa.

**663** Kuten edellä esitin, *Paletteineen*-omakuvan kubisoiva figuuri koostuu Picasson muotokuvien hahmojen tavoin arbitraarisista muodoista, mutta maalauksen kokonaisuuden tason itse-erossa kubistinen logiikka asettuu lainausmerkkeihin.

Schjerfbeckillä ei Picasson tavoin ole kyse maalauksen todellisuussuhteen mahdollisuuden pelkästä negatiivisuudesta; ei ainoastaan visuaalisen esittämisen tason ja sen myötä imaginaarisen rekisterin ja ruumiinkuvaan kytkeytyvän egon ulottuvuuden kyseenalaistamisesta. Picasson formalismiin kurkottavan kubismin myötä muotokuvien mimesis murtuu maalauksen optisen ykseyden hyväksi. Schjerfbeck, päinvastoin, subvertoi omakuviansa optisen dimension merkityksen – ja tämän myötä visuaalisuuden subjektiivisuuden kannalta yleensä.<sup>664</sup>

Schjerfbeckin omakuvat eivät tydy pelkästään osoittamaan imaginaarisen konstruktioilunnetta – merkittävien ja merkityksen umpeen kurotonta kuilua ja sitä, kuinka identiteetti aina on imaginaaris-symbolisen skreenin toiseuden kannatteleva. Representaation kritiikin ohella ne luonnostelevat toimijuutta niillä ehdoilla, jotka Lacan määrittelee. Ne affirmoivat halun ja puutteen dynamisoiman subjektin. Se tapahtuu asettamalla nähtäväksi prosessi ja sen ilmentämä täyden puheen keskeneräinen subjekti.

Kuten huomautin, omakuvan yleensä voi nähdä potentiaalisesti representaatiokriittisenä lajina, sillä se kykenee osoittamaan refleksiivisellä esitysrakenteellaan, kuinka kuvaa ei kannattele havainto, vaan havaintoa tuottava toiminta. Omakuva paljastaa diskursiivisen luonteensa. Myös Schjerfbeckin omakuvat osoittavat itseään konstruktioina, ja purkavat näin visuaalisen representaation luonnollistavaa, välittömään havaintoon palautuvaa perustaa. Diskursiivisuus näin ymmärrettynä ei kuitenkaan vielä tee omakuvasta täyden puheen vastinetta. Sen sijaan se, kuinka Schjerfbeckin omakuvien materiaaliset jäljet irtoavat representaatiota ja identiteetin diskursiivisia rakenteita palvelevasta funktiosta on täyttä puhetta visuaalisen esittämisen koordinaatein. Omakuvat paljastavat diskursiivisen luonteensa, mutta niiden visuaalinen non-sense, (visuaalisen) kielen reaalin dimensio, ei täytä lupauksia luottavuudesta.

Schjerfbeckin myöhäiset omakuvat on rinnastettu Francis Baconin maalauksiin.<sup>665</sup> Yhteys on relevantti – relevantimpi kuin rinnastus Schjerfbeckin kannalta ajankohtaisempaan Picassoon. Ernst van Alphenin tulkinta Baconin henkilöaiheisten maalausten egokriittisestä esitysdynamiikasta sopii luonnehtimaan myös Schjerfbeckin omakuvien piirteitä.<sup>666</sup> Van Alphen argumentoi, kuinka Baconin maalaukset paitsi tematisoivat representaation vieraannuttavuutta, pyrkivät myös maalaamalla ”palauttamaan” korporeaalisen subjektin. Keskeinen tekijä tässä on maalausten temporaalinen ulottuvuus.<sup>667</sup>

<sup>664</sup> Picasson kubismin edustama formalistinen modernismi operoi kuvan rakenteen, ei kohteen ominaisuuksien ehdoilla.

<sup>665</sup> Esimerkiksi Schneede 2007, 33. Schneede ei kuitenkaan tarkenna mikä taiteilijoiden teoksia yhdistää.

<sup>666</sup> Van Alphenin ”postmoderniksi” määrittelemä Baconin representaation kritiikki on maalaustaiteen piirissä luontevampi Schjerfbeckin omakuvien vertailukohta kuin aika-laistaiteilija Picasson modernismi.

<sup>667</sup> Alphen 1993.



Figuratiivista mimesistä subvertoiva työstöjälki luo Baconin maalauksiin liikkeen vaikutelmaa, joka ”stimuloi narratiiviseen luentaan”.<sup>668</sup> Samalla maalaukset kuitenkin torjuvat kerronnan ”illustratiivisen” funktion, sillä: ”narratiivisuuden illuusio ei Baconilla niinkään ole havaitun tapahtumasarjan representaatio, vaan itse havaitsemisen esitys tapahtumien sarjana, jota figuurit kuvittamisen sijaan ruumiillistavat.”<sup>669</sup> Tämä kuvaa hyvin esimerkiksi Schjerfbeckin *Punatäpläisen omakuvan* (kuva 27) esittämisen ja katsomisen dynamiikkaa. Mielikuva hahmon liikkeestä on tarkemmin katsoen ja tosiasiallisesti työstöjäljen tuottama efekti – joka vain korostaa poseeraavan hahmon liikkumattomuutta ja alleviivaa representaation kuolettavaa vaikutusta. Tätä voisi kutsua maalauksen teksturaalisen narratiivin ulottuvuudeksi.

Schjerfbeckin omakuvien katsominen on temporaalinen tapahtuma, jossa katsomisen kohde hajoaa pikemmin kuin rakentuu, kuten van Alphen Baconin maalausten katsomista luonnehtii.<sup>670</sup> Katsomisen aikaa laventava tapahtumallisuus juontuu kuvan tekemisen korporeaalista prosessia manifestoivasta luonteesta: eriävien työstöjälkien kerrostunut ja katkoksellinen polytaktilisuus luo tapahtumisen efektejä pikemmin kuin tunnistamisen instansseja.

Psykoanalyttisen dynamiikan näkökulmasta ja verbaalisen kielen termin ilmaistuna Schjerfbeckin omakuviin maalautuu Lacanin määrittelemä täyden puheen subjekti. Täysi puhe, jota käsittelin edellisessä luvussa, on ei-intentionaalista. Se kulkee kohti halun non-objektia, joka on mahdoton ja siksi päättymättömän puheen syy paremminkin kuin sen kohde. Täysi puhe juontuu ylijäämästä, jota imaginaarisen ja symbolisen rekisterin pelkistävät rakenteet eivät kykene kattamaan, ja jonka ne itse asiassa peittävät alleen, kun oleminen korvautuu merkityksillä. Täysi puhe suuntaa tulevaan ja väistää kaikkia läsnäolon muotoja, imaginaarinen ego mukaan lukien. Sillä ei ole objektia, se ruumiillistaa halua pikemmin kuin representoi sitä.

Täysi puhe asettaa subjektin eheän ja itseriittoisen minän antiteesiksi. Täyden puheen vastinpari on tyhjä puhe, joka palvelee imaginaarista eheyttä, identiteettiä ja egoa. Se pyrkii määrittelemään puhujaansa ulkopäin ja viime kädessä imaginaarisen Toisen halun ja skreenin toiseuden ehdoilla, fantasian äärellisenä objektina.<sup>671</sup> Subjekti on ”tyhjää puhuessaan” imaginaarisen intention suhteessa itseensä ja puhuu, kuten Lacan toteaa, itsestään 3. persoonan positiossa ja Toisen lokuksesta käsin.<sup>672</sup>

Verbaalisuus ei itsessään ole halun dynamisoiman subjektin määre, kuten edellisessä luvussa huomautin. Tyhjä puhe ylläpitää imaginaari-

**668** Baconin maalaukset koskettavat katsojaa, tuottavat affektin, tapahtuman, joka on narratiivin perusta, van Alphen määrittelee. Alphen 1993, 24, 51.

**669** Alphen 1993, 30.

**670** Alphen 1993, 13. Van Alphenin tulkinassa Francis Baconin maalausten efekti on katsojan ”itsen menetys” eli imaginaarisen peilauspinnan hämartyminen.

**671** Lacanin luonnehdinta tyhjästä puheesta vastaa konstatiivista, kohdetaan verbaalisesti representoivaa lausumaa. ”Täysi puhe”, siten kuin Lacan sen määrittelee, sen sijaan asettuu performatiivisen puheaktin tuottavan teon kategoriaan. Subjekti muovautuu puheensa vaikutuksina. Lacan 2006, 214.

**672** Lacan 2006, 211; Lacan 1998a, 144.



- 673 Täyden puheen funktio näyttäytyy visuaalisen alueella reaalisen jälkinä. Reaalinen on se osa merkitsijää, joka ei ole täydesti merkitsijä, mutta yhtä lailla se osa kuvaa, joka ei ole spekulaarinen, kuten Lewis huomauttaa. Symbolisella on reaalisia puolia, esimerkiksi merkitsijät mielivaltaisessa materiaalisuudessaan, kuultuina ääninä tai näkyvinä jälkinä Lewis 2008, 202. Ks. myös Johnston 2013, 6–7 ja Evans 1996, 184–5.
- 674 Renée van de Vall on pohtinut Rembrandtin omakuvien maalauksellisen tekstuurin merkitystä sen kannalta, miten katsoja lukee mallin kasvoja. Omakuvan kasvot ovat epäterävät ja ääriiviivattomat. Katsominen laven-tuu ajalliseksi tapahtumaksi, se on faktuurin ”hyväilyä”. Tämä muistuttaa tapaamme katsoa eläviä kasvoja todellisessa vuorovaikutustilanteessa, jossa kasvot eivät liikkumattoman kuvan tavoin tarjota välittömän tunnistamisen kiinnikkeitä. Vall 2003. Van de Vallin analyysi on pätevä luonnehtimaan myös Schjerfbeckin omakuvien fakturaalisia variaatioita, tapaa, jolla ne kutsuvat silmän hyväilemään maalauksen teksturaalisia intensiteettejä. Rembrandtin ja Schjerfbeckin maalausten yleisluonne on kuitenkin samalla hyvin erilainen. Van de Vall puhuu Rembrandtin omakuvien atmosfäärisyydestä analogiana kasvojen mobiliteetin havainnolle. Efekti perustuu mimesikselle, havainnoinnin simulaatiolle. Schjerfbeckin omakuvat subvertoivat mimeettistä muotoa, vaikka eivät täysin irtaudukaan todellisten kasvojen mimesiksen ”merkitsemisestä” maalauksiinsa. Niiden kohdalla ei voi puhua todellisten kasvojen *visuaalisen* vaikutelman luomisesta. Schjerfbeckin omakuvien tekstuuri on Rembrandtia alleviivatummin käden *kosketuksen* aktiiviteetin seuraamista, ”hyväilyä”, joka irtoaa havainnon mimesiksen funktiostaan.

sen pakottavia muotoja siinä missä visuaalinen representaatio. Täysi puhe on niin ikään mahdollista myös visuaalisen alueella. Schjerbeckin omakuvien näkökulmasta tyhjä puhe on representaation taso, maalausten ulottuvuus, jossa faktuuri palvelee visuaalista mimesistä ja pyrkii viestimään identiteettiä tunnistettavana kokonaisuutena. Tyhjän puheen momentteina voi Schjerfbeckin omakuvien joukossa nähdä edellä mainitut piirrokset *Omakuva*, 1944, *Omakuva*, 1945 ja *Omakuva suljetuin silmin*, 1945 (kuvat 18, 8, 20). Huomautin jälkimmäisestä, että, vaikka tekijä silmänsä sulkiessaan pyrkiikin viestimään näkyvän ruumiin epärelevantssia minuutensa määrittelyssä, se on silti representaatio, verbaalisen kielen termin konstativinen lausuma tekijänsä sisäistyneisyydestä.

Totesin edellisessä luvussa, ettei halulle voi antautua jäänöksettömästi. Minä ei oikeastaan viime kädessä ”halua” luopua egostaan vaikkei sen paremmin halua tulla vangituksi imaginaarisen identiteetin pelkistäviin muotteihin. Kaikessa väärintunnistavuudessaan ja ulkoisuudessaan ruumiinkuva on sosiaalinen tukiranka, sillä se mahdollistaa näkyyvyyden ylipäättään sekä yhteyden toisiin. Schjerfbeckin omakuvissa tätä psyykkistä jännitettä ilmentää voimatasapainon vaihtelu esittävyiden ja siitä irtautumisen välillä: yhtäältä omakuvien keskinäisissä eroissa ja toisaalta lukuisten omakuvien kaksijakoisuudessa, joka näyttäytyy vaihduntana tyhjän puheen mimesiksen ja sitä pyyhkivän maalauksellisen eleen täyden puheen välillä. *Omakuva paletteineen* on eräänlaisessa päättämättömyydessään esimerkki tästä huojuunnasta. Työstöjäljen funktio on vuoroliikkeessä mimeettisen ja materiaalisen välillä – paletin läiskät esittävät paletin läiskä, Schjerfbeckiä taiteilijana, mutta ne ovat yhtä lailla läiskä, maalaamisen nollapiste, pelkkiä reaalisen tahroja maalauksen pinnassa.

Radikaaleimmin täydelle puheelle antautuvat *Omakuva, rintakuva kädet esillä* ja *Punatäpläinen omakuva*. Piirros- ja siveltimenjäljet ovat tekemisen toiminnan indeksejä, mimeettisen muodon suspensio. Omakuvat ovat pikemmin halun kuin havainnon artikulaatio. Päättymättömän puheen tavoin ne ruumiillistavat halua, mutta eivät nimeä sen kohdetta. Ne maalaautuvat avoimesta tulevasta käsin kulkien kohti kieltä ja representaatiota hylkivää reaalisen a-objektia, esittämätöntä.<sup>673</sup> Ääriviivat lykkääntyvät, identifikaation edellyttämä koherenssi hajoaa työstöjälkien keskeneräisen performatiivin heterogeenisyyteen, katsomisen täydenty-mättömään – alati kuvan ja eleen tai eleen ja siitä irtoavan seuraavan eleen välillä huojuvaan – keston.<sup>674</sup>

Schjerfbeckin ajalle avautuvia omakuvia voi verrata elokuvan ajalliseen montaasiin perustellummin kuin nähdä ne kubismin tavoin kollasiin logiikkaa noudattavina.<sup>675</sup> Modernin taiteen kollaasissa pintaa myöten hajautuneet elementit järjestyvät kuvan omaehtoisen koherenssin ehdoilla esteettiseksi synteetiksi. Liikkuvan kuvan tuottaman suspension tavoin täysi puhe on lykkäyksen diakroniaa, tulemista, ei synkroninen illuusio läsnäolosta, jokin valmis ”muoto”.<sup>676</sup>

Schjerfbeckin omakuvat eivät ole elokuvan tavoin tosiasiallisesti liikkuvia kuvia. Maaliaineen kerrostuneisuus ja erilaistuneen työstöjäljen ”montaasi” on kuitenkin ajallisen keston ja kuluvan ajan indikaatio. Maalausten katkoksellinen materiaallinen kerrostuneisuus, epäjatkuvuus, jossa yksi siveltimenveto asettuu toisen ”vastakuvaksi” – joko irtautumalla mimesiksen palveluksesta tai luomalla toinen toisestaan erottuvaa tempon tai kosketuksen kvalitatiivista eroa – tuottaa kuitenkin ajan efektejä. Schjerfbeckin ”elokuva” jää kesken, sillä eheää, ”yhtä” kuvaa ei synny.<sup>677</sup> Työstöjäljet eivät ole toisiaan täydentäviä, vaan toisistaan eroavia. Pintaa työstävät eleet ovat täyden puheen ei-intentionaalisia sanoja, päättymätön prosessi, jossa egon koherenssi hajoaa ”lalangueksi”, sanojen kappaleiksi.

Schjerfbeckin omakuvien täysi puhe hylkää imaginaaris-symbolisen rekisterin kommunikoivan funktion, ”la languen” ”lalanguen” hyväksi. Omakuvien minä irtautuu symbolisen Toiseuden puhujasta ”oman” reaalisien Toiseuden puhujaksi.

## Ääriiivoista irtautumisen etiikkaa

Vaikka subjekti täyden puheen myötä luopuu tietoisesta kontrollista itsensä määrittelyssä, täysi puhe avaa suhteellisen toimijuuden tilan. Se lähentää subjektia tämän omaan ”todellisuuteen”. Halu on omaa siinä merkityksessä, että mikään egon imaginaarinen muoto ja sitä kannatteleva fantasia toisen halusta ei voi tyydyttää sitä. Tyhjä puhe palvelee fantasiaa imaginaarisen toisen vaateesta pyrkien antamaan halulle ”muodon”. Täysi puhe sen sijaan pitää auki suhdetta reaaliseseen a-objektiin. Objekti a on vaateiden ylijäämä, se mikä ei sovi skreenin diskursiiviseen kartografiaan. Tässä mielessä ”subjektivaatio” halulle merkitsee vapautumista sosio-kulttuurisista vaateista ja identiteetin pelkistävästä muoteista.

Vaateiden edellyttämiä objektivointoja väistävä halu on eman sipatorista, siitä huolimatta, että siihen sisältyy menetys. Tätä paradoksia

<sup>675</sup> Elokuvan montaasi on lyhyesti ottaen periaate, jonka mukaan elokuvan visuaaliset ja äänelliset elementit organisoidaan, kootaan yhteen, asetetaan vastakkain, tai niihin liittyviä kestoja kontrolloidaan. Aumont & al., 1996, 55–56.

<sup>676</sup> Vaikka elokuva kykeneekin ilmentämään aikaa paremmin kuin liikkumaton kuva, sen narratiivinen kokonaisuus voi aivan hyvin palvella reduktiivisia kulttuurisia representaatioita. Kaja Silverman tarkastelee elokuvan kriittisiä ja identiteettipoliittisia piirteitä etäisyyden ja läheisyyden vuorodynamiikan näkökulmasta. Elokuvavuoroin tarjoaa identifi kaation viitepisteitä, vuoroin kuljettaa katsojaansa tietoisia havaintoja nopeampien aistimusten virrassa. Ks. Silverman 1996, 83–121.

<sup>677</sup> Jokainen pintaa työstävä ele ja vastaavasti katsojan optiikan vaihdos maalauksen tekstuurin muodostamassa maisemassa ylläpitää kuvan ja sen referentin – maalausten minän – määrittelyn keskeneräisyyttä.

voisi sanoa vapaudeksi olla ei-kukaan. Halua ilmentävän täyden puheen vapauttava ulottuvuus merkitsee tulemista vaateen objektista puutteensa subjektiksi.<sup>678</sup> Täysi puhe on myös eettisen mahdollisuus. Egoa pitelevästä tyhjästä puheesta luopuminen ja antautuminen täyden puheen tapahtumiselle, itseyttä alati lykkäävälle heterogeenisyydelle vapauttaa myös toisen fantasioiden(i) imaginaarisesta vankilasta. Ego rakentuu peilautumiselle, jossa toisen ruumis tarjoaa kiintopisteen, ideaalisen tai ei-ideaalisen ruumiinkuvan, joka vahvistaa omaa egoani joko inkorporaation tai ekskorporaation kautta. Samastuminen tai torjunta perustuu (väärin)tunnistamiselle.

Helene Schjerfbeckin omakuvien visuaalista mimesistä lykkäävä dynamiikka ei tarjoa ruumiinkuvallista kiintopistettä tai identiteetin ulkoista muotoa, johon samastua tai jota torjua. Omakuvat rakentuvat itse-erolle ja heterogeenisyydelle. Ne avaavat Silvermanin tarkoittaman identifikaatiota lykkäävän etäisyyden.

Jacques Derridan mukaan omakuva pyrkii "käsikirjoittamaan katsojan performanssin". Tällä hän viittaa siihen, kuinka tekijä ei vain toisinnalla peilistä heijastuvaa kuvaa, vaan pyrkii myös kontrolloimaan ja manipuloimaan tapaa, jolla toinen hänet havaitsee. Kuten aiemmin huomautin, tämä pyrkimys ei viime kädessä merkitse toimijuutta, vaan sitä että omakuvan "alkuperä" ja subjekti itse asiassa on katsoja, eli katsottavan/tekijän fantasia identiteettiä rakentavista Toisen vaateista, jotka säätelevät tekijän kuvaa itsestään. Radikaaleimmissa omakuvissa Schjerfbeck ohittaa vaateet, eikä käsikirjoita sen paremmin omaa kuin katsojan performanssia. Ne eivät tarjoa nähtäväksi mitään selvärajaisia identiteetin muotoa, johon samastua tai jota torjua.

Schjerfbeckin maalaavan käden ele ruumiillistaa imaginaariseen egoon samastumisen heteropaattisuutta. Omakuvien esittämisen ekonomia tuottaa niiden katsomisen "käsikirjoittamattoman" ekonomian: ne avaavat katsojalle täydentymättömyyden ja identifikaatiota lykkäävän "puutteen" tilan, jossa on mahdollista etäntyä identiteetin vieraannuttavasta vaateesta, "menettää itsensä". Omakuvat näyttäytyvät figuraalisina anamorfeina. Niiden äärellä katsojasta tulee oman katsomisensa katsoja. Kun eheää kuvaa ei muodostu, myös katsojan on *työstettävä* näkemäänsä. Aivan kuten maalausten minä, katsoja ei pysähdy, kiinnity kuvaan, vaan "maalaa" näkemäänsä yhä uudelleen.

**678** Psykoanalyysin etiikkaa käsittelevässä seminaarissa VII Lacan tähdentää, ettei halustaan, huolimatta sen eheyttä alati lykkäävästä vaikutuksesta, tule luopua. Halun objekteista sen sijaan tulisi luopua, koska tällöin on mahdollista vapautua Toisen halun vallasta, fantasiasta, että voisi täydellistyä niin, että olisi "SE" Toisen halulle. Lacan 1997.

## 8 LOPUKSI

Helene Schjerfbeckin omakuvia on tarkasteltu pääasiassa taiteilijan henkilöhistorian valossa. Teosten tulkinnat ovat nojanneet kirjallisista lähteistä muodostettuihin käsityksiin taiteilijan suhteesta itseensä ja vaihteleviin elämäntilanteisiinsa. Tekijälähtöisessä lähestymistavassa omakuvien muodostama kokonaisuutta on tarkasteltu lineaarisesti etenevän henkilönaratiivin tavoin. Omakuvien kokonaisuus on ymmärretty tekijänsä elämänsä kaaren ja erityisesti ikääntymisen problematiikan representaationa.

Tämä tutkimus on lähestynyt Schjerfbeckin omakuvia katsojan ja teoksen välisen vuorovaikutuksen näkökulmasta. Tarkastelun lähtökohta ja viitekehys ei ole tekijää koskeva henkilöhistoriallinen tieto, vaan oletus siitä, että omakuvat puhuvat omasta puolestaan. Ne ovat "tiedon" subjekteja, "teoreettisia objekteja" siinä merkityksessä, johon Hubert Damisch viittaa pohtiessaan taideteosten kykyä avata käsitteellisen pohdinnan polkuja. Omakuvat itse ovat se visuaalinen teksti, joka koskee niiden tekijää.

Teoslähtöinen lähestymistapa Schjerfbeckin omakuviin avaa kysymyksenasetteluja ja tuottaa niiden merkityksistä johtopäätöksiä, jotka poikkeavat aiemmista. Erityisesti Schjerfbeckin myöhäiset omakuvat, jotka ovat olleet tämän tutkimuksen tarkastelun kohteena, ohjaavat katsojan huomion ennemminkin siihen, *miten* ne esittävät kuin siihen, mitä ne esittävät – mitä ne kertovat Schjerfbeckistä henkilönä.

Ongelmallinen suhde esittämiseen näyttäytyy Schjerfbeckin myöhäisten omakuvien omimpana ominaisuutena. Kysymys siitä, miten esittää on myös niiden viitekehystenä toimivan modernismin ominta aluetta, maalaustaiteen merkityksen painopisteen siirryttyä sisällöstä ja esittämisestä muotoon ja ilmaisutavan estetiikkaan. Schjerfbeckin omakuvien kohdalla kysymys ei kuitenkaan rajaudu maalauksen aistimellisen tason poetiikkaan. Representaation problematisointi juontuu Schjerfbeckin omakuvissa identiteetin, ruumiillisuuden ja visuaalisuuden toisiinsa kiertyviin käsitteisiin, tekijän kannalta hyvin kouriintuntuviin kysymyksiin, pikemmin kuin modernismille leimallisii taiteen sisäisiin kysymyksenasetteluihin.

Schjerfbeckin omakuvat purkavat ylipäättään maalaustaiteen modernismia piirittäviä diskursseja. Niitä luonnehtii mimesiksestä etäännyminen ja maalauksen pintaan paikantuvien ominaisuuksien korostuminen. Maalausten aistimellinen dimensio ei kuitenkaan ole sitoutunut vi-

suaalisen vaikutelman koheesion formalistiseen tavoitteeseen. Omakuvat osoittelevat oman pintansa merkitystä sen aineellisuudessa ja indeksinä. Faktuurin käsillä oleva fyysisyys ja maalaamisen korporeaaliseen prosessiin viittaava työstöjälki avaavat teoksiin maalaustaiteen modernismin vieras-tamat tilan ja ajan ei-optiset ulottuvuudet. Tällaisessa, voisi sanoa, itsensä ylittävässä funktiossa, ”esteettinen on poliittista”, kuten Laura U. Marks to-  
teaa kosketusaistiin näkemisen sijaan vetoavasta aistimellisuudesta.

Referentti ei Schjerfbeckin omakuvissa kuitenkaan ole ”yhden-tekevä”, esittävä aihe ei modernismin ihanteiden mukaisesti ole alisteinen maalauksen esteettiselle vaikutelmalle. Lukuisissa Schjerfbeckin omaku-  
vissa materiaalisuutta korostava maalauksen pinta on dialogisessa tai vas-  
tahankaisessa suhteessa mimeettiseen esittämiseen ja ylipäättään näkemi-  
seen. Pinnan ja kuvatilan, faktuurin ja figuurin väliin virittyy jännite, joka  
purkaa modernismiin iskostuneen muodon ja sisällön välisen hierarkian.

Omakuviin maalautuu rajankäynti katsojan fyysiseen tilaan kur-  
kottavan pinnan haptisesti resonoivan dimension ja esittäviksi mieltyvien  
visuaalisten piirteiden välillä. Virtuaalisen tilan ja pintaan paikantuvan fak-  
tuurin rekisterien välinen jännite on omiaan häiritsemään omakuvien luet-  
tavuutta. Niiden diskursiivinen johdonmukaisuus murtuu. Schjerfbeckin  
omakuvat eivät yksiselitteisesti representoi kohdettaan sen paremmin  
kuin toisintavat modernistisia oletuksia.

Schjerfbeckin omakuvien ilmentämä esittämisen ja katsomisen  
dynamiikka avaa laajemman näkymän esittämisen kysymykseen maalaus-  
taiteen modernismin alueella. Ne kannustavat arvioimaan uudelleen kat-  
tavuutta tavoittelevia ”suuria kertomuksia” modernismin ajan maalaustai-  
teesta. Tässä tutkimuksessa se koskee modernistiseen diskurssiin, mutta  
myös modernismin perinnön kriittisiin arvioihin iskostuneita käsityksiä  
esittämisen merkityksestä maalaustaiteesta.

Modernin taiteen kriittinen uudelleenarviointi jälkistrukturalisti-  
sen teorianmuodostuksen valossa ei ole tehnyt oikeutta ajanjakson maa-  
laustaiteelle kokonaisuutena. Maalaustaide ei ole mediuminsa jähmettämä  
homogeeninen kokonaisuus, vaan moninaisten poetiikkojen ja tavoittei-  
den heterogeeninen alue. Kun maalaustaiteen yksilöityjä käytäntöjä tar-  
kastellaan lähiluvun keinoin ja omasta puolestaan puhuvina ”teoreettisina  
objekteina”, ei modernistisen diskurssin verbaalisia ihanteita kuvittavina,  
moderni maalaustaide ei ole yksiaäninen läsnäolon metafysiikan linnake,  
jollaisena sitä on tavattu tarkastella jälkimodernista perspektiivistä.

Maalaustaiteen on ajateltu modernismin ajalla ripustautuneen ”retinaalisuuteen” ja täyden läsnäolon ideaaliin. Tämän jälkistrukturalistisen taidehistoriointin myötä yleistyneen käsityksen mukaan maalaustaide kieltää diskursiivisen luonteensa, tarrautuu subjektin autonomian oletukseen sekä sulkee ulkopuolelleen ruumiillisuuden ja subjektin onnipotenssia kyseenalaistavan tiedostamattoman.

Modernismin taidehistoriointia on viime vuosikymmeninä hallinnut modernismin metanarratiiviin kytkeytyvien käsitysten dekonstruktio. Oletus maalaustaiteen autonomiasta ja maalauksen optisesta itseriittoisuudesta on osoitettu kestäättömäksi. Samalla on analysoitu tähän modernismin itseymmärrykseen kätkeytyneitä tausta-oletuksia ja niiden yhteyttä vallinneisiin sosio-poliittisiin rakenteisiin. On osoitettu, kuinka modernismi, joka pyrki kieltämään diskursiivisen luonteensa, on lukuisten diskurssien kyllästämä.

Purkutyötä on tehty yhtäältä modernin maalauksen esittävää tasoa tarkastelemalla. Sosiaalihistoriallinen ja erityisesti feministisesti orientoitunut tutkimus on osoittanut, kuinka maalaus ei ole visuaalisuuteen rajoittuvan havainnon välitön dokumentti, vaan diskursiivinen rakenne, sosio-poliittisiin valtarakenteisiin kiinnittyvä representaatio. Toisaalta on tarkasteltu kriittisesti modernistiseen diskurssiin kirjautuneita käsityksiä maalaustaiteen olemuksesta ja näihin käsityksiin sisältyviä oletuksia esimerkiksi originaalisuudesta, subjektin autonomiasta tai maalaustaiteen genren itseriittoisuudesta. Tähän lähestymistapaan on liittynyt keskeisesti huomio siitä, kuinka maalaustaide on taiteen sisäiseen problematiikkaan keskittyessään vieraantunut ympäröivästä historiallisesta, poliittisesta ja sosiaalisesta todellisuudesta. Erityisesti 1900-luvun taidehistorian uudelleen kirjoituksessa vaikutusvaltaiset *October*-julkaisun piirissä tutkimuksia ja kritiikkiä julkaisseet jälkistrukturalistiset tutkijat ja ajattelijat ovat samalla nostaneet esiin aiemmin marginaaliin jääneitä, maalaustaiteesta poikkeavia avantgarden juonteita ja pyrkineet osoittamaan, kuinka ne, toisin kuin maalaustaide, solmiutuvat ympäröivän kulttuurin ja yhteiskunnan ilmiöihin ja ovat asenteeltaan kriittisiä. Taideteoksen ja subjektin autonomian oletukset kyseenalaistuvat välinerajat ylittävän avantgarden ruumiillisuutta painottavissa ja näkemisen merkitystä subvertoivissa surrealismin ja dadan kaltaisissa käytännöissä.

Maalaustaiteen modernismin esittävien juonteiden – joita olen tutkimuksessani kutsunut ”maalatun kuvan” alueeksi tai ilmiöksi – näkö-



kulmasta nämä kriittiset tarkastelutavat ovat ongelmallisia siinä, kuinka ne modernismin diskursiivisuutta korostaessaan ovat sivuuttaneet maalauksen oman puheen, sen diskursiivisen toimijuuden, joka näiden teosten sisään rakentuneista jännitteistä nousee. Maalauksen esittävän aiheen diskursiivista luonnetta korostanut tutkimusnäkökulma on monesti sivuuttanut ilmaisutavan funktion sekä siihen kytkeytyvän merkitysulottuvuuden ja samalla aistimellisen dimension monesti dialogisen ja jopa subversiivisen suhteen esittävään aiheeseen nähden. Kun maalaustaiteen modernismin kriittisen tarkastelun lähtökohdaksi on otettu modernismin verbaalisesti artikuloidut ihanteet ja niihin kirjatut käsitteet maalauksen merkityksestä yksinomaan esteettisen muodon nojalla – myös silloin kun maalaus ei kokonaan ole luopunut viittaamasta tunnistettavalla tavalla empiirisen maailman kohteisiin – on esittävä aihe ja siihen latautuneet merkitykset taasen usein sivuutettu. Teoksia on, kaiken kaikkiaan, tarkasteltu niitä ympäröivien tai niitä koskevien diskurssien ehdollistamina. Uupumaan on jäänyt sensitiivisyys sille dialogille, joka maalaukseen itseensä mahdollisesti virittyy.

Esittävän aiheen ja ilmaisutavan suhde voidaan tutkimuksen valossa nähdä dialogisena tavalla, joka lykkää kulttuurisia representatioita pikemmin kuin vahvistaa niitä. Maalatun kuvan representatiokriittinen potentiaali saa käyttövoimansa esittävän ja ei-esittävän dimension välisestä jännitteestä. Tähän François Lyotard viittasi jo 1970-luvun alussa tarkastellessaan figuratiivisuuden ja aistisen välittömyyden vaihtoehtojen ”väliin putoavia” modernin maalaustaiteen edustajia. Diskursiivisesti yhteismitattomia ominaisuuksia törmäyttävä heterologinen *figuraalisuus* on mahdollinen myös maalaustaiteelle. Maalaus ei tällöin pelkisty joko-tai-logiikan muottiin. Representaation sijaan avautuu ”kolmas tila”, signifikaation asemesta tilan ja ajan ulottuvuuksiin laajeneva tapahtuma.

Mimeettisen muodon ja materiaalsen työstäjäljen toisiaan subvertoivassa esittämisen ja katsomisen tapahtumallisessa dynamiikassa maalaus ei jähmety representaatioksi sen paremmin kuin muodon ykseydeksi. Schjerfbeckin myöhäisten omakuvien mutta myös lukuisten henkilöaiheisten modernien maalausten keskeinen ominaisuus Manet’sta 1800-luvulla 1900-luvun Matisseen on asettautumattomuus materiaalista läsnäoloon osoittavan pinnan efektien ja kuvatilän virtuaalisuudessa piirtyvien merkitysten välillä.

Tällainen vaihduntakuvallinen huojuunta on omiaan nostamaan huomion kohteeksi katsomisen premissit, katsojan itsensä position. Schjerfbeckin myöhäisiä omakuvia, mutta myös muita materiaalista todellisuuttaan alleviivaavia henkilöaiheisia maalauksia yhdistää niiden luoma ambivalentti katsojasuhde. Mikä on se dimensio, josta käsin maalauksen merkitykset keriytyvät auki? Katsojan roolia alleviivatessaan "maalattu kuva" murtaa maalaustaiteen modernismiin liitetyn ihanteen. Maalaus ei olekaan sulkeuma, itsessään täysi, vaan "teatterillinen". Se on katsojan läsnäolosta tietoinen ja punoo merkityksiä katsojanvaraisesti.

Maalatun kuvan ambivalentin esitysdynamiikan lähiluvun myötä lukuisat muutkin maalaustaiteen modernismiin liitetyt oletukset menettävät yleispätevää painoarvoaan tarkastelun lähtökohtina. Oppositiot ylittävä figuuraisuus ei ole pelkästään välinerajat ylittävän avantgarden ja nykytaiteen ominaisuus. Se ei ole myöskään periodisidonnainen. Tutkimukseni valossa avantgardeen ja sen jälkimoderniin perintöön liitetty kriittisyys näyttäytyy myös modernismin ajan maalaustaiteessa. Moderni maalaus ei ole itseriittoinen, kielenvastainen tai kontekstin ja katsojan roolista tietämätön. Se avautuu monin tavoin vuoropuheluun "itselle-ulkoisen" kanssa. Maalaus kykenee luomaan visuaalisuuden rajat ylittäviä ja näkemisen ulottuvuutta subvertoivia ajan ja tilan efektejä. Representaation epäily ja subjektikriittisyys, kaiken kaikkiaan kriittinen ja dekonstrukttiivinen asenne ovat mahdollisia yhtä lailla maalaustaiteen alueella. Kyseenalaistava asenne paikantuu juuri sille maalaustaiteen osa-alueelle, jota modernismin, mutta myös sitä purkaneen nykytutkimuksen näkökulmasta ei ole pidetty kriittisenä taiteen alueena. Esittävyys tai ei-esittävyys ei sinänsä tee maalauksesta kriittistä tai epäkriittistä. Näiden ulottuvuuksien väliin virittynyt maalatun kuvan esitysdynamiikka sen sijaan on lukuisten oppositioiden potentiaalinen purkautumispiste.

Muoto- ja omakuvan lajia on erityisesti perinteisissä muodoissaan pidetty konservatiivisena. Sitä luonnehtisi kritiikitön suhde representaatioon. Genre on myös nähty yksilökeskeisenä ja subjektin autonomian oletusta pönkittävä. Schjerfbeckin omakuvien maalatun kuvan heterologiikassa purkautuvat monet omakuvan lajiin kytkeytyvät oletukset. Niiden erityisestä näkökulmasta esittävän modernismin kriittinen potentiaali koskee subjektin ja identiteetin määrittelyn kysymyksiä.

Schjerfbeckin omakuvat asettavat kyseenalaiseksi subjektin toimijuuden ja itseriittoisuuden sekä ajatuksen identiteetin sisäsyntyisyydes-

tä tavalla, joka vastaa Lacanin psykoanalyysin piirissä esittämää klassisen subjektin kritiikkiä. Omakuvat ruumiillistavat representaation ja identiteetin kohtaamispintojen problematiikkaa. Niiden figuurallisen dynamiikan moottori on nähdäkseni identiteetin perustava toisenvaraisuus, sen kahlitseva ja reduktiivinen luonne. Imaginaarinen representaatio – mentaalinen tai konkreettinen kuva – ei tavoita eletyn ruumiin rajoiltaan fluktuoivaa minuutta eikä subjektin objekteista irtautuvaa dynamiikkaa.

Schjerfbeckin omakuvat ovat vastakkaisten impulssien ylimääräämiä. Vähemminkin radikaaleissa omakuvissaan taiteilija kykenee luomaan ambivalentin suhteen kuvaansa sekä kyseenalaistamaan representaation ja sen kyvyn tavoittaa eletyn ruumiin tämyys ja subjekti. Maalauksen esitys rakenne ja sen tuottama katsomisen dynamiikka on mahdollisuus tuottaa imaginaarisen koherenssin ja oppositionaaliset erot ohittavia intersubjektiivisia ja interkorporaalisia positioita.

Schjerfbeckin omakuvat kutsuvat maalauksiin tilan ja ajan ulottuvuudet, osoittelevat visuaalisilta havainnoilta karkaavan eletyn ruumiin dimensiota ja asettavat ”nähtäväksi” modernin, ykseydestä ja autonomian illuusiosta irtautuvan subjektin, joka ei ole näkyvyyttään säätelevä keskus mutta ei myöskään havaintojen ulkoisuudessa määrittyvä, objektin kaltainen entiteetti. Omakuvat ruumiillistavat subjektin, joka asettuu ”tunnistamisen tuolle puolen”, kuten Craig Owens nykytaidetta on luonnehtinut.<sup>679</sup>

## PAINAMATTOMAT LÄHTEET

### Sähköiset lähteet

- Bal, Mieke, 2016. Art Moves: Performativity in Time, Space and Form. *Serie VII historia del arte. Revista de la facultad de geografía e historia. Año 2016. Nueva época*, 13–41. *Revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/16540* (14.5.2019).
- The Concise Oxford Dictionary of Art Terms. Oxford Art Online.* <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/opr/t4/e693> (19.3.2014).
- Johnston, Adrian, 2013. Jacques Lacan. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford: Stanford University. <http://plato.stanford.edu/entries/lacan/> (1.7.2014).
- Kielitoimiston sanakirja.* <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/netmotexe?motportal=80> (20.04.2018).
- Kivirinta, Marja-Terttu, 2014. *Vieraita vaikutteita karsimassa. Helene Schjerfbeck ja Juho Rissanen: sukupuoli, luokka ja Suomen taiteen rakentuminen 1910–20-luvulla.* E-thesis. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-9741-6>
- Koivunen, Anu, 2014. Uncanny Motions: Facing Death, Morphing Life. *Discourse*, vol. 35 no. 2, 2014, 248–262. *Project MUSE, muse.jhu.edu/article/546678.*
- Landmann, Annika, 2018. *Helene Schjerfbeck's Selbstbildnisse – an den Grenzen des Ich.* Hamburg: Hamburg University Press. [http://hup.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2018/190/pdf/HUP\\_HHD\\_002\\_Landmann\\_Schjerfbeck.pdf](http://hup.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2018/190/pdf/HUP_HHD_002_Landmann_Schjerfbeck.pdf)
- Tieteen termipankki.* <http://www.tieteentermipankki.fi> (20.04.2018).

## PAINETUT LÄHTEET

### Aikakaushetket

- Bal, Mieke & Bryson, Norman, 1991. Semiotics and Art History. *The Art Bulletin*, Volume LXXIII, No. 2, 1991, 174–208.
- Bann, Stephen & Damisch, Hubert, 2005. Hubert Damisch and Stephen Bann: A Conversation. *Oxford Art Journal*, 28 No. 2, 157–181.
- Berger Jr., Harry, 1994. Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture. *Representations* No. 46 (Spring, 1994), 87–120.

- Bois, Yve-Alain, Hollier Denis, Krauss, Rosalind, Damisch, Hubert, 1998. A Conversation with Hubert Damisch. *October*, Vol. 85 (Summer 1998), 3–17.
- Borzello, Frances, 2004. Helene Schjerfbeck: And Nobody Knows What I'm like by Leena Ahtola-Moorhouse. *Woman's Art Journal*, Vol. 25, No. 1 (Spring – Summer, 2004), 48–50.
- Buchloch, Benjamin, 1981. Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting. *October*, No. 16 (Spring 1981), 39–68.
- Butler, Judith, 1999. On Speech, Race and Melancholia: An Interview with Judith Butler. *Theory, Culture, & Society* April 1999 16, 163–174.
- Davis, Whitney, Friedman, Alice T., Krauss, Rosalind, Seidel, Linda, Schiff, Richard, Sims, Lowery Stokes, Summers, David, Vinograd, Richard, 1994. The Subject in / of Art History. *The Art Bulletin*, Vol. 76, No 4 (Dec., 1994), 570–595.
- Didi-Huberman, Georges, 1984. The Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain). Transl. Thomas Repensek. *October* Vol. 29 (Summer, 1984), 66–81.
- Facos, Michelle, 1995. Helene Schjerfbeck's Self-Portraits: Revelation and Dissimulation. *Woman's Art Journal*, vol. 16, No. 1 (Spring – Summer, 1995), 12–17.
- Fisher, Jennifer, 1997. Relational Sense: Towards a Haptic Aesthetics. *Parachute* 87. July – September 1997: 4–11.
- Foucault, Michel, 2006 (1969). Mikä tekijä on? Suom. Markku Lehtinen. *Nuori Voima* 1/2006, 7–14.
- Grootenboer, Hanneke, 2007. Introduction: "The Thought of Images". *Image & Narrative*. Issue 18.
- Harrison, Charles, 1992. Courbet's Realism by Michael Fried. Untitled review. *The Art Bulletin*, Vol. 74, No. 2 (Jun., 1992), 341–344.
- Jacobi, Carol, 2002. Mimesis, Materiality and the Shadow of Death. *Art History* Vol. 25, no. 5, November 2002, 605–621.
- Kelly, Michael, 1995. Review: The Point of Theory (ed. Mieke Bal & Inge Boer); Deconstruction and the Visual Arts (ed. Peter Brunette & David Willis); Visual Culture (ed. Norman Bryson, Michael Ann Holly & Keith Moxey. *The Art Bulletin*, Vol. 77, No. 4 (Dec., 1995), 690–695.

- Koivunen, Anu & Palin, Tutta, 2001. Affektiivinen käänne? *Naistutkimus* 4/2001, 1–4.
- Kuusamo, Altti, 2005. Yksi ja monta muotoa. modernismin ajan ”taiteellisen muodon” kriittistä käsitehistoriaa. *Synteesi* 1/2005, 30–55.
- Kuusamo, Altti, 2008b. Tiedostettu ja tiedostamaton aika. Kuvallisen kerronnan aikatasoista I. *Synteesi* 2/2008, 13–29.
- Kuusamo, Altti, 2008c. Ajan integroiminen, simultaanisuus ja ylimäärittäytyminen kuvallisessa kerronnassa. Kuvallisen kerronnan aikatasoista II. *Synteesi* 4/2008, 2–16.
- Kuusamo, Altti, 2009. Läsnaolon hetkestä ajan kerroksellisiin ”riveihin”. Kuvallisen kerronnan aikatasoista III. *Synteesi* 3/2009.
- Melville**, Stephen, 1991. Compelling Acts, Haunting Convictions. *Art History*, Vol. 14, No. 1, March 1991.
- Mitchell, W.J.T., 1989. Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Language. *Critical Inquiry*. Winter 1989, Volume 15, Number 2. XXXX, 348–371.
- Naukkarinen**, Ossi, 2007. Kokonainen ja hajoava taide. *Synteesi* 3/2007, 57–71.
- Palin**, Tutta, 1993. Muotokuvan problematiikkaa. *Synteesi* 2/1993, 11–27.
- Tuhkanen**, Mikko, 2005. Judith Butler, Gilles Deleuze ja tuleamisen kysymys. *Naistutkimus* 2/2005, 4–14.
- Wängdahl**, Lars, 1991. Kasvot vai naamio. ’Omakuva paletteineen’, Helene Schjerfbeckin omakuvan arvoitus. Käännös Riitta Salmi. *Taide* 6/1991, 8–11.

## Kirjallisuus

- Ahtola-Moorhouse**, Leena, 1992. Helene Schjerfbeckin omakuvista. *Helene Schjerfbeck*. Toim. Leena Ahtola-Moorhouse. Helsinki: Valtion taidemuseo Ateneum, 65–81.
- Ahtola-Moorhouse**, Leena, 2000. *Ja kukaan ei tiedä millainen olen. Helene Schjerfbeckin omakuvat 1878–1945*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Ahtola-Moorhouse**, Leena, 2007. ’It is basically human life that most fascinates me’. The life and work. *Helene Schjerfbeck 1862–1946*.

- Ed. Annabelle Görgen, supported by Leena Ahtola-Moorhouse. München: Hirmer Verlag, 21–31.
- Ahtola-Moorhouse**, Leena, (toim.), 2012a. *Helene Schjerfbeck 150 vuotta*. Ateneumin julkaisut no 66. Helsinki: Ateneumin taidemuseo / Valtion taidemuseo.
- Ahtola-Moorhouse**, Leena, 2012b. Helene Schjerfbeck. *Helene Schjerfbeck 150 vuotta*. Toim. Leena Ahtola-Moorhouse. Ateneumin julkaisut no 66. Helsinki: Ateneumin taidemuseo / Valtion taidemuseo, 11–21.
- Ahtola-Moorhouse**, Leena, 2012c. ”Kaikista vieraista vaikutteista huolimatta minä luon teokseni... Kaikki kauneus vain rikastuttaa meitä”. Huomioita Helene Schjerfbeckin suhteesta toisten maalareiden teoksiin, pääkiinnostuksena suhde El Grecoon. *Helene Schjerfbeck 150 vuotta*. Toim. Leena Ahtola-Moorhouse. Ateneumin julkaisut no 66. Helsinki: Ateneumin taidemuseo / Valtion taidemuseo, 45–59.
- Alphen**, Ernst van, 1993. *Francis Bacon and the Loss of Self*. Cambridge: Harvard University Press.
- Alphen**, Ernst van, 2005. *Art in Mind. How Contemporary Images Shape Thought*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Anttila**, Elina, 2001. *Albert Edelfelt & la nouvelle peinture*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 24. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Anzieu**, Didier, 1989. *The Skin Ego*. Transl. Chris Turner. New Haven & London: Yale University Press.
- Apollinaire**, Guillaume, 1996 (1912). On the Subject in Modern Painting. *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing ideas*. Ed. Charles Harrison & Paul Wood. Oxford & Cambridge: Blackwell, 179–181.
- Aumont**, Jacques, Bergala, Alain, Marie, Michel, Vernet, Marc (toim.) 1996. *Elokuvan estetiikka*. Suom. Sakari Toiviainen. Suomen elokuva-arkiston julkaisu. Helsinki: Edita.
- Austin**, J. L., 1975. *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bal**, Mieke, 1999. *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Bal**, Mieke, 2004. *Looking in. The art of viewing*. London & New York: Routledge.

- Bann, Stephen, 2007. *Ways Around Modernism*. Theories of Modernism and Postmodernism in the Visual Arts, Vol. 2. New York and London: Routledge.
- Barasch, Moshe, 2000. *Theories of Art 2. From Winckelmann to Baudelaire*. New York and London: Routledge.
- Barker, Emma, 2004. Art in Paris in the 1930s. *Varieties of Modernism*. Ed. Paul Wood. New Haven and London: Yale University Press, 11–51.
- Barthes, Roland 1984 (1980). *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Transl. Richard Howard. London: Flamingo, Fontana Paperbacks.
- Barthes, Roland, 1993. *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Toim. Lea Rojola. Tampere: Vastapaino.
- Baudelaire, Charles, 2001. *Charles Baudelaire: Modernin elämän maalarit ja muita kirjoituksia*. Suomentanut ja selitykset laatinut Antti Nylén. Helsinki: Desura.
- Bell, Clive, 1996 (1914). The Aesthetic Hypothesis. *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*. Ed. Charles Harrison & Paul Wood. Oxford & Cambridge: Blackwell, 113–116.
- Belting, Hans, 2003. *Art History after Modernism*. Transl. Caroline Saltzweid & Mitch Cohen. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Belting, Hans, 2017. *Face and Mask: A Double History*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Benjamin, Walter, 1984 (1931). Valokuvauksen pieni historia. *Kuvista sanoin 2*. Toim. Martti Lintunen. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 86–109.
- Bennington, Geoffrey, 1988. *Lyotard. Writing the Event*. New York: Columbia University Press.
- Benveniste, Émile, 1971. *Problems in General Linguistics*. Transl. Mary Elizabeth Meek. Miami Linguistics Series No. 8. Coral Gables, Florida: University of Miami Press.
- Berressem, Hanjo, 1995. The « Evil Eye » of Painting: Jacques Lacan and Witold Gombowicz on the Gaze. *Reading Seminar XI. Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Ed. Richard Feldstein, Bruce Fink, Maire Jaanus. Albany: State University of New York Press, 175–182.
- Boer, Theo de, 1999. Desire, Distance, and Insight. *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation*. Ed. Mieke Bal. Stanford: Stanford University Press, 268–286.
- Bogue, Ronald, 2003. *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*. New York & London: Routledge.
- Bois, Yve-Alain, 1993. *Painting as Model*. An October Book. Cambridge & London: The MIT Press.
- Bois, Yve-Alain, Krauss, Rosalind E., 1999. *Formless. A User's Guide*. New York: Zone Books.
- Bond, Anthony, 2005. Performing the Self. *Self Portrait. Renaissance to Contemporary*. Ed. Anthony Bond & Joanna Woodall. London: National Portrait Gallery, 31–39.
- Bond, Anthony & Woodall, Joanna, 2005. Preface. *Self Portrait. Renaissance to Contemporary*. Ed. Anthony Bond & Joanna Woodall. London: National Portrait Gallery, 11–13.
- Boothby, Richard, 2001. *Freud as Philosopher. Metapsychology After Lacan*. New York & London: Routledge.
- Brilliant, Richard, 2008. *Portraiture*. London: Reaktion Books.
- Brunette, Peter and Wills, David, 1994. The Spatial Arts. An Interview with Jacques Derrida. *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*. Ed. Peter Brunette and David Willis. Cambridge: Cambridge University Press, 9–32.
- Bryson, Norman, 2000 (1981). *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bryson, Norman, 2004. Introduction: art and intersubjectivity. *Looking in. The art of viewing*. Essays and afterword Mieke Bal; Introduction Norman Bryson. London & New York: Routledge, 1–39.
- Buchloch, Benjamin, 1994. Residual Resemblance: Three Notes on the Ends of Portraiture. *Face-Off: The Portrait in Recent Art*. Ed. Melissa E. Feldman. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, 53–69.
- Butler, Judith, 1990. *Gender Trouble*. London: Routledge.
- Butler, Judith, 1993. *Bodies that Matter*. New York: Routledge.
- Butler, Judith, 1997. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York & London: Routledge.
- Calabrese, Omar, 2006. *Artists' Self-Portraits*. Transl. Marguerite Shore. New York & London: Abbeville Press Publishers.
- Carlson, Marvin, 2004. *Esitys ja performanssi. Kriittinen johdatus*. Suom. Riina Maukola. Helsinki: Like.
- Clair, Jean, 1995. Impossible Anatomy 1895–1995. Notes on the iconography of a world of technologies. *La Biennale di Venezia 46. esposizione internazionale d'arte. Identity and Alterity. Figures of the Body 1895/1995*. Ed. Manlio Brusatin and Jean Clair. Venice: Marsilio, xxv–xxxi.
- Clair, Jean (ed.), 2004. *The Great Parade. Portrait of the Artist as Clown*. New Haven and London: Yale University Press.
- Clark, T.J., 1996. *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*. London: Thames and Hudson.
- Clark, T.J., 2005. The Look of Self-Portraiture. *Self Portrait. Renaissance to Contemporary*. Ed. Anthony Bond & Joanna Woodall. London: National Portrait Gallery, 57–65.
- Comar, Philippe, 1995. The Body Beside Itself. *La Biennale di Venezia 46. esposizione internazionale d'arte. Identity and Alterity. Figures of the Body 1895/1995*. Ed. Manlio Brusatin and Jean Clair. Venice: Marsilio, 39–43.
- Cranston, Jodi, 2000. *The Poetics of Portraiture in the Italian Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cranston, Jodi, 2010. *The Muddled Mirror. Materiality and Figuration in Tizian's Later Paintings*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania University Press.
- Crary, Jonathan, 2001. *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge and London: The MIT Press.
- Crome, Keith & Williams, James, 2006 (ed.). *The Lyotard Reader and Guide*. New York: Columbia University Press.
- Damisch, Hubert, 2002 (1972). *A Theory of /Cloud/. Toward a History of Painting*. Transl. Janet Lloyd. Stanford, California: Stanford University Press.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix, 2007. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Transl. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.



- Deleuze, Gilles, 2008. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. London & New York: Continuum.
- Derrida, Jacques, 1987. *The Truth in Painting*. Transl. Geoff Bennington and Ian McLeod. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques, 1993. *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*. Transl. Pascale-Anne Brault & Michael Naas. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques, 2001. *The Deaths of Roland Barthes. The Work of Mourning*. Ed. Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques, 2003. *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Toim. Teemu Ikonen ja Janne Porttikivi. Helsinki: Gaudeamus.
- Didi-Huberman, Georges, 2005. *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Transl. John Goodman. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- E**lfving, Taru, 2005. Ääneen ajattelua. Eija-Liisa Ahtilan videoteosten kynnyksillä. *Kanssakäymisiä: osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*. Toim. Taru Elfving ja Katve-Kaisa Kontturi. Helsinki: Taidehistorian seura, 21–33.
- Elfving, Taru & Kontturi, Katve-Kaisa, 2005 (toim.). *Kanssakäymisiä. Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 32. Helsinki: Taidehistorian seura. Helsinki 2005.
- Elkins, James, 1999. *Pictures of the Body. Pain and Metamorphosis*. Stanford: Stanford University Press.
- Elkins, James, 2005. *Master Narratives and their Discontents*. New York: Routledge.
- Elo, Mika, 2005. *Valokuvan medium*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Engler, Rudolph, 1986. Saussure, Ferdinand de (1857–1913). *Encyclopedic Dictionary of Semiotics. Tome 2 N – Z. Approaches to Semiotics* 73. 1986 Ed. Thomas A. Sebeok, Roland Posner, Alain Rey. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter, 846–850.
- Erkkilä, Helena, 2008. *Ruumiinkuvia. Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*. Kuvataiteen keskusarkisto 15. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Evans, Dylan, 1996. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London and New York: Routledge.
- F**oster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain, Buchloch, Benjamin H.D., 2004. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Post-modernism*. New York: Thames & Hudson.
- Foucault, Michel, 1994. *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books, A Division of Random House, Inc.
- Freud, Sigmund, 1993. *Johdatus narsismiin ja muita esseitä*. Suom. Mirja Rutanen. Valikoineet Ilpo Helén ja Mirja Rutanen. Helsinki: Love kirjat.
- Freud, Sigmund, 2005. *Sigmund Freud: Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*. Suom. Markus Läng. Vastapaino: Tampere.
- Fried, Michael, 1980. *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Fried, Michael, 1990. *Courbet's Realism*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Fried, Michael, 1996a (1967). Art and Objecthood. *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*. Ed. Charles Harrison & Paul Wood. Oxford & Cambridge: Blackwell, 822–834.
- Fried, Michael, 1996b (1965). Three American Painters. *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*. Ed. Charles Harrison & Paul Wood. Oxford & Cambridge: Blackwell, 769–775.
- Fried, Michael, 1998. *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860s*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- G**amboni, Dario, 2002. *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. London: Reaktion Books.
- Gill, Carolyn (ed.), 2000. *Time and the Image*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Goodman, Nelson, 1993. Tehty todellisuus. *Kauneudesta kauhuun. Kirjoituksia taidefilosofiasta*. Toim. Arto Haapala & Markus Lammenranta. Helsinki: Gaudeamus, 67–96.
- Greenberg, Clement, 1989 (1961). Modernistinen maalaustaide. *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Toim. Jaakko Lintinen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, 133–145.
- Grosz, Elizabeth, 1994. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Görge-Lammers, Annabelle, 2012. "Tulee päivä, jona tämän suomalaisen taiteilijattaren tuotantoa pidetään osana Euroopan kulttuuriperintöä". *Helene Schjerfbeck 150 vuotta*. Ateneumin julkaisut no 66. Toim. Leena Ahtola-Moorhouse. Helsinki: Ateneumin taidemuseo / Valtion taidemuseo, 72–84.
- H**aapala, Leevi, 2011. *Tiedostumaton nykyaiteessa. Katse, ääni ja aika vuosituhannen taitteen suomalaisessa nykyaiteessa*. Kuvataiteen keskusarkisto. Toim. Veikko Pakkanen. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Harris, Jonathan, 2006. *Art History. The Key Concepts*. London and New York: Routledge.
- Harrison, Charles, 2005. *Painting the Difference. Sex and Spectator in Modern Art*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Harrison, Charles & Wood, Paul, Ed., 1996. *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford & Cambridge: Blackwell.
- Holger, Lena, 1989. *Helene Schjerfbeck. Elämä ja taide*. Käännös Liisa Paakkanen. Helsinki: Otava.
- Holger, Lena, 1997a. Kansainvälinen vaikutus. *Helene Schjerfbeck. Naisia, miehiä, omakuvia, maisemia, asetelmia*. Toim. Lena Holger. Helsinki: Otava, 17–24.
- Holger, Lena, 1997b. Teoksia kommentteineen. *Helene Schjerfbeck. Naisia, miehiä, omakuvia, maisemia, asetelmia*. Toim. Lena Holger. Helsinki: Otava, 41–161.
- Holly, Michael Ann, 1996. *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Huusko, Timo, 2007. *Maalauksellisuus ja tunne. Modernistiset tulkinat kuvataidekritiikissä 1908–1924*. Kirjoituksia taiteesta 4. Kuvataiteen keskusarkisto 14. Helsinki: Valtion taidemuseo.

- Iitiä, Inkamajja, 2008. *Käsitteellisestä ruumiilliseen, sitaatiosta paikkaan – maalaustaide ja nykytaiteen historia*. Helsinki: Yliopisto-paino.
- Jay, Martin, 1994. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Johansson, Hanna, 2007. Tyhjentämisen eleitä. Esittävän kuvan kielto, visuaalinen kulttuuri ja nykytaide. *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja* Toim. Leena-Maija Rossi ja Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 77–101.
- Jones, Amelia, 2003. Body. *Critical Terms for Art History*. Ed. Robert S. Nelson and Richard Schiff. Chicago and London: The University of Chicago Press, 251–266.
- Jones, Amelia, 2006. *Self/Image. Technology, Representation and the Contemporary Subject*. London and New York: Routledge.
- Jordanova, Ludmila, 2005. The Body of the Artist. *Self Portrait. Renaissance to Contemporary*. Ed. Anthony Bond & Joanna Woodall. London: National Portrait Gallery, 43–55.
- Kalha, Harri, 2003. Katseiden verkossa. *Volare. Intohimona kuvataide*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 26. Anne Aurasmaa (toim.). Helsinki: Taidehistorian seura, 294–307.
- Kalha, Harri, 2005. *Tapaus Magnus Enckell*. Historiallisia tutkimuksia 227. Helsinki: SKS.
- Kendall, Richard & Pollock, Griselda (ed.), 1992. *Dealing with Degas. Representations of Women and the Politics of Vision*. London: Pandora.
- Kivinen, Kati, 2013. *Toisin kertoen. Kertomuksen tilallistaminen ja koh-taaminen liikkuvan kuvan installaatioissa*. Kuvataiteen keskusar-kisto 26. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Knuuttila, Sirkka, 2007. Barthes ja punctumin peitetty mieli. *Vastarin-ta / Resistanssi. Konfliktit, vastustus ja sota semiotiikan tutkimus-kohteina*. Harri Veivo (toim.). Helsinki: Yliopistopaino, 33–53.
- Koerner, Joseph Leo, 2005. Self-Portraiture Direct and Oblique. *Self Portrait. Renaissance to Contemporary*. Ed. Anthony Bond & Joanna Woodall. London: National Portrait Gallery, 67–81.
- Koivunen, Anu, 2007. Vielä kerran, tunteella. Camp, poliittisen mo-dernismin perintö ja affektiivisuuden ongelma. *Tarkemmin kat-soen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Toim. Leena-Maija Rossi ja Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 179–195.
- Konttinen, Riitta, 1997. Helene Schjerfbeck 1862–1946. *Treffpunkt Paris. Naistaiteilijoita Schleswig-Holsteinista ja Suomesta vuo-sisadan vaihteessa*. Toim. Ulrike Wolff-Thomsen. Pohjanmaan museo: Vaasa, 39–55.
- Konttinen, Riitta, 2004. *Oma tie. Helene Schjerfbeckin elämä*. Helsinki: Otava.
- Kontturi, Katve-Kaisa, 2005. Prosessi, materia ja muutos. Uusma-terialistista estetiikkaa kentällä. *Kanssakäymisiä: osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*. Toim. Taru Elfving ja Katve-Kaisa Kontturi. Helsinki: Taidehistorian seura, 153–170.
- Kontturi, Katve-Kaisa, 2012. *Following the Flows of Process. A New Ma-terialist Account of Contemporary Art*. Turun Yliopiston julkaisu-ja. Sarja B, osa 349. Turku, Turun Yliopisto.
- Kortelainen, Anna, 2002. *Albert Edelfeltin fantasmagoria: nainen, ”Japani”, tavaratalo*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Krauss, Rosalind E., 1986. *The Originality of the Avant-Garde and Oth-er Modernist Myths*. Cambridge & London: The MIT Press.
- Krauss, Rosalind E., 1994. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Lon-don: The MIT Press.
- Krauss, Rosalind E., 1999. *The Picasso Papers*. Cambridge: The MIT Press.
- Kreuger, Anders, 2001. Puhuttua, kuunneltua, tulkittua. Muistiinpa-noja keskusteluista Nina Roosin kanssa. *Nina Roos. Läpi kuvien*. Toim. Maaretta Jaukkuri & Patrik Nyberg. Helsinki: Nykytaiteen museon julkaisuja 75/2001, 10–17.
- Kristeva, Julia 1989. Giotton ilo. Suom. Riikka Stewen. *Modernin ulot-tuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Toim. Jaakko Lintinen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, 207–238.
- Kuusamo, Altti, 2008a. Kasvojen merkkiluonteen läpinäkyvyydestä. Kasvojen elävöittämisen kielioppia, I osa. *Merkitysten maail-mantorilla. Dosentti Henri Bromsin juhla-julkaisu*. Lapin yliopis-ton hallinnon julkaisuja n:o 44. Toim. Sam Inkinen, Altti Kuusa-mo & Mauri Ylä-Kotola. Sine logo: Lapin yliopisto, 13–43.
- Kuusamo, Altti, 2010. Omakuva ja autokommunikaation ulottu-vuudet. Merkityksen muodostumisen itseviittaavat elementit omakuvan lajissa. *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Toim. Minna Ijäs, Altti Kuusamo ja Riikka Niemelä. Turku: Turun yliopisto, 98–123.
- Köchling, Karolin, Hollein, Max (ed.), 2014. *Helene Schjerfbeck*. Schirn Kunsthalle, Frankfurt 2 October 2014 – 11 January 2015. Biele-feld/Berlin: Kerber Verlag.
- Lacan, Jacques, 1991a. *Freud’s Papers on Technique 1953–1954. The Seminar of Jacques Lacan, Book I*. Ed. Jacques-Alain Miller. Transl. John Forrester. New York & London: W.W. Norton & Company.
- Lacan, Jacques, 1991b. *The Seminar of Jacques Lacan, Book II. The Ego in Freud’s Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954–1955*. Ed. Jacques-Alain Miller. Transl. Sylvana Tomaselli. New York & London: W.W. Norton & Company.
- Lacan, Jacques, 1997. *The Ethics of Psychoanalysis 1959–1960. The Sem-inar of Jacques Lacan, Book VII*. Ed. Jacques-Alain Miller. Transl. Dennis Porter. New York & London: W.W. Norton & Company.
- Lacan, Jacques, 1998a. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis. The Seminar of Jacques Lacan, Book XI*. Ed. Jacques-Alain Miller. Transl. Alan Sheridan. New York & London: W.W. Norton & Company.
- Lacan, Jacques, 1998b. *The Seminar of Lacan. Book XX: Encore*. Ed. Jacques-Alain Miller. Transl. Bruce Fink. New York & London: W.W. Norton & Company.
- Lacan, Jacques, 2006. *Écrits*. Transl. Bruce Fink et. al. New York & Lon-don: W.W. Norton & Company.
- Lahelma, Marja, 2014. *Ideal and Disintegration. Dynamics of the Self and Art at the Fin-de-siècle*. Helsinki: Unigrafia.
- Laplanche, J. & Pontalis, J.B., 1973. *The Language of Psycho-Analysis*. Transl. Donald Nicholson-Smith. New York and London: W.W. Norton & Company.

- Leja, Michael, 1993. *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*. New Haven and London: Yale University Press.
- Levine, Steven Z., 1994. *Monet, Narcissus, and Self-Reflection. The Modernist Myth of the Self*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Lewis, Michael, 2008. *Derrida and Lacan: Another Writing*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Lindroos, Kia 1998. Walter Benjaminin ethoksen jäljillä. *Etiikka ja estetiikka*. Toim. Ilona Reiners & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus, 146–170.
- Lukkarinen, Ville, 2007. *Pekka Halonen – pyhä taide*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Liotard, Jean-François, 1974 (2<sup>e</sup> tirage). *Discours, figure*. Paris: Editions Klincksieck.
- Liotard, Jean-François, 2006 (1973). Painting as a Libidinal Set-up (Genre: Improvised Speech). Transl. Keith Crome & Mark Sinclair. *The Lyotard Reader and Guide*. Ed. Keith Crome and James Williams. New York: Columbia University Press, 302–329.
- Liotard, Jean-François, 2011 (1971). *Discourse, Figure*. Transl. Antony Hudek and Mary Lydon. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- M**acey, David, 2001. *Dictionary of Critical Theory*. London: Penguin Books.
- Mankell, Bia, 2003. *Självporträtt. En bildanalytisk studie i svensk 1900-talskonst*. Gothenburg Studies in Art and Architecture nr 13. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Marin, Louis, 1995. *To Destroy Painting*. Transl. Mette Hjort. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Marin, Louis, 2001. *On Representation*. Ed. Werner Hamacher & David Wellbery. Transl. Catherine Porter. Stanford: Stanford University Press.
- Marks, Laura U, 2002. *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1964 (1948). *Sense and Non-Sense*. Transl. Hubert L. Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus. Sine logo: Northwestern University Press.
- Metken, Günter, 1995. Behind the Mirror. Notes from the Portrait in the Twentieth Century. *La Biennale di Venezia 46. esposizione internazionale d'arte. Identity and Alterity. Figures of the Body 1895/1995*. Ed. Manlio Brusatin and Jean Clair. Venice: Marsilio, 33–37.
- Mikkonen, Kai, 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Miller, Jacques-Alain, 1989. Jacques Lacan. *Écrits. Spegelstadiet och andra skrifter i urval*. Red. Irène Matthis. Övers. Irène Matthis et al. Borås: Natur och Kultur, 13–36.
- Mitchell, W.J.T., 1994. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representations*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T., 2005. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- N**ancy, Jean-Luc, 2005. *The Ground of the Image*. Transl. Jeff Fort. Perspectives in Continental Philosophy Series, No 51. New York: Fordham University Press.
- Nancy, Jean-Luc, 2006. *Multiple Arts. The Muses II*. Ed. Simon Sparks. Stanford, California: Stanford University Press.
- Nobus, Dany, 2003. Lacan's Science of the Subject: Between Linguistics and Topology. *The Cambridge Companion to Lacan*. Ed. Jean-Michel Rabaté. Cambridge: Cambridge University Press, 50–68.
- Nyberg, Patrik, 1998. Tekijä katsojana, katsoja tekijänä. Intertekstuaalisuudesta ja kuvien lukemisesta. *Nykytaiteen tulkintaa*. Toim. Helka Ketonen. Ateneum 1998. Valtion taidemuseon museojulkaisu. Helsinki: Valtion taidemuseo, 47–76.
- Nyberg, Patrik, 2001. Sanomisesta. Katsomisen ja esittämisen teemoja Nina Roosin maalauksissa. *Nina Roos: läpi kuvien*. Toim. Maaretta Jaukkuri & Patrik Nyberg. Helsinki: Kiasma, Nykytaiteen museo, 34–42.
- Nyberg, Patrik, 2003. Valokuva maalauksena – Elina Brotheruksen siveltimen jälki. *Volare. Intohimona kuvataide*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 26. Toim. Anne Aurasmaa. Helsinki: Taidehistorian seura, 138–48.
- Nyberg, Patrik, 2012. Dokumentaarisen kuvan käsiäloja. *Tosi kyseessä. Dokumentti nykytaiteessa*. Toim. Eija Aarnio & Patrik Nyberg. Nykytaiteen museon julkaisuja 137/2012. Helsinki: Nykytaiteen museo Kiasma, 30–43.
- Nyberg, Patrik, 2014. Toistosta kestoön – Nduwayezin hiljaisuudesta ja Alfredo Jaarin poliittisesta estetiikasta. *Kun runous ei riitä*. Toim. Patrik Nyberg & Jari-Pekka Vanhala. Helsinki: Kiasma, Nykytaiteen museo, 235–238.
- Nyberg, Patrik, 2015. Silmäpakoja – huomioita nykytaiteen muotokuvista. *Elementit ja Face to Face – muotokuva nyt*. Toim. Saara Hacklin & Arja Miller. Helsinki: Kiasma, Nykytaiteen museo, 7–27.
- O**ttinger, Didier, 1995. Portrait, Mask, Hood. Otto Dix, Jean Hélion, Philip Guston. *La Biennale di Venezia 46. esposizione internazionale d'arte. Identity and Alterity. Figures of the Body 1895/1995*. Ed. Manlio Brusatin and Jean Clair. Venice: Marsilio, 53–57.
- Owens, Craig, 1994. *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Los Angeles and London: University of California Press.
- P**alin, Tutta, 2004. *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina*. Helsinki: Kustannus Oy Taide.
- Palin, Tutta, 2007. *Modernin muotokuvan merkit. Kuvia 1800- ja 1900-luvulta Taidekoti Kirpilässä*. Taidekoti Kirpilän julkaisu 4. Helsinki: Suomen kulttuurirahasto.
- Petäjäniemi, Soili, 1997. Judith Butler ja ruumiin poliittinen fenomenologia. *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Toim. Sara Heinämaa, Martina Reuter ja Kirsi Saarikangas. Helsinki: Gaudeamus, 245–270.
- Q**uinet, Antonio, 1995. The Gaze as an Object. *Reading Seminar XI. Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Ed. Richard Feldstein, Bruce Fink, Maire Jaanus. Albany: State University of New York Press, 139–147.

- Reed, Arden 2003. *Manet, Flaubert, and the Emergence of Modernism. Blurring Genre Boundaries*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rey, Alain, 1986. Benveniste, Emile (1902–1976). *Encyclopedic Dictionary of Semiotics. Tome 1 A – M. Approaches to Semiotics* 73. 1986 Ed. Thomas A. Sebeok, Roland Posner, Alain Rey. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter, 80–81.
- Rosenblum, Robert, 1978. *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*. London & New York: Thames & Hudson.
- Rossi, Leena-Maija, 1998. Irti heijastuksista. *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään*. Toim. Kirsi Saarikangas. Tampere: Vastapaino, 177–200.
- Rossi, Leena-Maija & Seppä, Anita, 2007. Lukijoille ja katsojille. *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Toim. Leena-Maija Rossi & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus, Helsinki University Press, 7–13.
- Roudinesco, Elisabeth, 2003. The mirror stage: an obliterated archive. *The Cambridge Companion to Lacan*. Ed. Jean-Michel Rabate. Cambridge: Cambridge University Press, 25–34.
- Saarikangas, Kirsi, 1998. Johdanto: merkityksellinen tila. *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään*. Toim. Kirsi Saarikangas. Tampere: Vastapaino, 7–18.
- Sarajas-Korte, Salme, 1992. Tie synteisiin. *Helene Schjerfbeck*. Toim. Leena Ahtola-Moorhouse. Helsinki: Valtion taidemuseo Ateneum, 19–37.
- Saussure, Ferdinand de, 2014 (1916). *Yleisen kielitieteen kurssi*. Suom. Tommi Nuupponen. Tampere: Vastapaino.
- Savigny, Eike von, 1986. Austin, John Langshaw (1911–1960). *Encyclopedic Dictionary of Semiotics. Tome 1 A – M*. Ed. Thomas A. Sebeok. Approaches to Semiotics 73. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter, 64–65.
- Schneede, Uwe M., 2007. 'Thus the painter reveals the soul'. The self-portraits. *Helene Schjerfbeck 1862–1946*. Ed. Annabelle Görgen, supported by Leena Ahtola-Moorhouse. München: Hirmer Verlag, 33–39.
- Seppä, Anita, 2007. Kulttuurin kuvallistuminen. Teknologisoitumisen seuraus vai teoreettinen ylilyönti? *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Toim. Leena-Maija Rossi & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 14–35.
- Sheringham, Michael, 2006. *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Oxford: Oxford University Press.
- Shiff, Richard, 1986. *Cézanne and the End of Impressionism. A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Shiff, Richard, 1999. Cézanne's Physicality: the politics of touch. *The Language of Art History*. Ed. Salim Kemal and Ivan Gaskell. Cambridge Studies in Philosophy and the Arts. Cambridge: Cambridge University Press, 129–180.
- Silverman, Kaja, 1984. *The Subject of Semiotics*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Silverman, Kaja, 1996. *The Threshold of the Visible World*. New York and London: Routledge.
- Silverman, Kaja, 2000. *World Spectators*. Stanford: Stanford University Press.
- Sinisalo, Soili, 1997. Helene Schjerfbeckin taiteesta. *Helene Schjerfbeck. Naisia, miehiä, omakuvia, maisemia, asetelmia*. Toim. Lena Holger. Helsinki: Otava, 9–16.
- Solomon-Godeau, Abigail, 2014. The Tain of the Mirror: Helene Schjerfbeck's Self-Portraits. *Helene Schjerfbeck*. Schirn Kunsthalle, Frankfurt 2 October 2014 – 11 January 2015. Ed. Karolin Köchling & Max Hollein. Bielefeld/Berlin: Kerber Verlag, 81–95.
- Stewen, Riikka, 1995. *Beginnings of Being. Painting and the Topography of the Aesthetic Experience*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 15. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Stewen, Riikka, 1997. Helene Schjerfbeck: itsen kieltämisen ja kuittamisen taide. *Helene Schjerfbeck. Naisia, miehiä, omakuvia, asetelmia*. Toim. Lena Holger. Helsinki: Otava, 33–39.
- Stewen, Riikka, 1998. Lapsuuden kuvia 1800-luvun muistikirjasta. *Taide ja okkultismi. Kirjoituksia taidehistorian rajamailta*. Toim. Ville Lukkarinen. Taidehistoriallisia tutkimuksia 18. Helsinki: Taidehistorian seura, 143–153.
- Stewen, Riikka, 1999. Maalaus valokuvassa: katseen teknologioiden historiasta (ja tulevaisuudesta). *Heijastuksia lasissa. Daniel Nyblin taideteosvalokuvaajana Suomessa 1879–1904*. Kuvataiteen keskusarkisto 6. Helsinki: Valtion taidemuseo, 46–57.
- Stiles, Kristine, 2003. Performance. *Critical Terms for Art History*. Ed. Robert S. Nelson and Richard Schiff. Chicago and London: The University of Chicago Press, 75–97.
- Stoichita, Victor I., 1997. *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Meta-Painting*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stoichita, Victor I., 2005. Edouard Manet. Selbstporträt, 1879. *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Herausgegeben von Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen. Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 132–133.
- Summers, David, 2003. *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*. London: Phaidon Press.
- Tams, Marie Christine, 2012. Sisimmän äänettömiä liikeyksii. Mielialan ja tunnetilan ilmentyminen Helene Schjerfbeckin taiteessa. *Helene Schjerfbeck 150 vuotta*. Toim. Leena Ahtola-Moorhouse. Ateneumin julkaisut no 66. Helsinki: Ateneumin taidemuseo / Valtion taidemuseo, 61–71.
- Tanke, Joseph J., 2009. *Foucault's Philosophy of Art. A Genealogy of Modernity*. Philosophy, Aesthetics and Cultural Theory Series. New York: Continuum.
- Taylor, Charles, 1989. *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Tihinen, Juha-Heikki, 2008. *Hulun häilyvät rajat. Magnus Enckellin teosten maskuliinisuksien ja feminiinisyksien representatioista ja itsen luomisesta*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 37. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Toppila, Paula, 2006. Koeajossa "muodoton". *Muotoutuva maalaus – konteksteja ja kohtaamisia*. Toim. Pilvi Kalhama. Helsinki: Kuvataideakatemia, 57–80.

- V**all, Renée, van de, 2003. Touching the Face: The Ethics of Visuality between Levinas and a Rembrandt Self-Portrait. *Compelling Visuality. The Work of Art in and out of History*. Ed. Claire Farago & Robert Zwijnenberg. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 93–111.
- Verhaeghe, P., 2001. Subject and Body. Lacan's Struggle with the Real. Verhaeghe, P. *Beyond Gender. From Subject to Drive*. New York: Other Press, 65–97.
- Vänskä, Annamari, 2006. *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 35. Helsinki: Taidehistorian seura.
- W**aldenfels, Bernhard, 2003. Levinas and the Face of the Other. *The Cambridge Companion to Levinas*. Ed. Simon Critchley & Robert Bernasconi. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 63–81.
- West, Shearer, 2004. *Portraiture*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- White, Hayden, 1978. The Burden of History. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Wollheim, Richard, 1987. *Painting as an Art*. London: Thames and Hudson.
- Woodall, Joanna, 2005. Every Painter Paints Himself: Self-Portraiture and Creativity. *Self Portrait. Renaissance to Contemporary*. Ed. Anthony Bond & Joanna Woodall. London: National Gallery, 17–29.
- Wright, Alastair, 2004. *Matisse and the Subject of Modernism*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Ž**izek, Slavoj, 1992. *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge & London: The MIT Press.
- Zola, Émile, 1998 (1867). Edouard Manet. *Art in Theory 1815–1900. An Anthology of Changing Ideas*. Ed. Charles Harrison, Paul Wood & Jason Gaiger. Oxford and Malden: Blackwell Publishers, 554–565.



## SUMMARY

My doctoral thesis, *Painted faces: The self-portraits of Helene Schjerfbeck, modernism and representation*, addresses the problematics of viewing and representation in self-portraits by the Finnish painter Helene Schjerfbeck (1862–1946). It reflects on how self-portraits generate meaning through a dialogue between mimetic representation and the sensory properties of the material surface, while also examining how the parameters of subjecthood are expressed by the chosen mode of representation. This thesis challenges previous interpretations of Schjerfbeck's self-portraits, which have hitherto been based almost exclusively on the artist's biographical history.

The theoretical framework underpinning my discussion of semiosis in self-portraiture – and a second key topic extending beyond the immediate problematics of Schjerfbeck's works – is the critical reappraisal of contemporary notions of modernist painting. By analysing the representational dynamics of self-portraiture, this thesis questions exactly where, within the "Grand Narrative" of modernism, are we to locate the subcategory of modern paintings that continued to embrace mimetic representation, particularly in the portrayal of the human figure, regardless of whether the painting otherwise accentuates its sensory surface in the "modernist" manner.

Poststructuralist art theory typically characterizes modernist painting as non-reflexive, sensory-driven, oculocentric, and siding with the notion of the

subject's autonomy. Critical, deconstructive tendencies are meanwhile associated with medium-crossing or postmodern practices descending from the legacy of Dada and Surrealism. This thesis analyses the representation-critical potential of paintings that revel in a tension-fraught state of straddling precariously between representation and abstraction.

This thesis argues that, contrary to widely held beliefs, modern painting – while inherently confined to the visual domain – is not hermetically self-contained, anti-lingual, or oblivious to the context and role of the viewer. In many respects, modern painting lends itself to dialogue with "that which is external to itself". It is capable of generating temporal and spatial effects that transcend pure visibility and subvert the meaning of seeing.

This thesis looks at Schjerfbeck's self-portraits in terms of the dialogue that emerges between the image and the viewer, analysing not only the visual but also the tactile and spatial effects this encounter produces. Self-portraits are examined not purely as mimetic representations, but as identity-affirming performative acts staged by the artist for the benefit of her audience. I apply the linguistic theories of J. L. Austin and Émile Benveniste in my discussion of the special properties of visual expression inherent to the genre of self-portraiture. I also discuss the socio-cultural parameters of identity and the boundary-transgressing potential of self-portraiture based on Judith Butler's theory on the performative nature of identity.



The overarching conceptual framework of this thesis draws on visual semiotics and theories related to differences and (dis)connections between words and images, citing theorists including Mieke Bal, Hubert Damisch and Jacques Derrida. I examine the semiotic dynamics of representational modernism and Schjerfbeck's self-portraits – which both derive their meaning within the borderland between mimetic representation and the material surface – utilizing Jean-François Lyotard's concept of *the figural*: the image derives its critical, deconstructive thrust from its ability to straddle the frictional surface between the discursive and the sensory. I also borrow two interrelated concepts from the art historian Michael Fried, "absorption" and "theatricality", which describe the varied relationships that paintings strike up with their viewers. My analysis of the performative dynamics and semiosis of Schjerfbeck's self-portraits is based on Jacques Lacan's psychoanalytical concept of the subject and the construction of identity within the friction-fraught interface between the visual and the verbal.

Earlier interpretations of Schjerfbeck's self-portraits have been based on the artist's biographical history, which her self-portraits are generally regarded as mirroring either directly or indirectly. The existing body of Schjerfbeck scholarship has failed to address the semiotic dimension associated with the painting's chosen mode of representation, or in other words how the painting uses its own inherent devices to engage

in a dialogue with the viewer. This thesis argues that Schjerfbeck's self-portraits deconstruct representation, subverting both the figurative image upon the canvas and the parameters of recognizable identity. Schjerfbeck's self-portraits embody, using inherently painterly devices, the problematics residing within the interface between visual representation and subjecthood.

Over the past few decades, Helene Schjerfbeck has come to occupy a prominent place within the canon of modernist painting. Her self-portraits nevertheless interrogate prevailing art-historical and theoretical views about modernism in painting. This thesis critically reappraises certain notions about modernist-era painting that have become entrenched in modernist discourse and generally within the legacy of modernism. A dynamic of representation that straddles a fraught line between the material surface and the virtual dimension of the pictorial space has the power to underscore the disconnection between the image and the thing it portrays in such a way as to subvert the illusory naturalism of representation. I contend that this critically subversive tendency is evinced in the very domain of painting that both self-conscious modernism and also contemporary, modernism-deconstructing scholarship have both relegated to the status of being "less progressive". When viewed alongside increasingly abstract paintings, representational modernism has hitherto been regarded as a backward-looking domain of art.



**TAKAKANNEN KUVA**

**HELENE SCHJERFBECK**

Omakekuva, 1944

hiili paperille

20 x 18,5 cm

Yksityiskokoelma, Ruotsi

Kuva: Per Myrehed



**Tutkimus** *Maalatut kasvot: Helene Schjerfbeckin omakuvat, modernismi ja esittäminen* käsittelee Helene Schjerfbeckin (1862–1946) omakuvia. Tutkimus haastaa aiemmat, taiteilijan henkilöhistoriaan nojanneet omakuvien tulkinnat. Schjerfbeckin omakuvia lähestytään kuvan ja katsojan välisen vuorovaikutuksen näkökulmasta. Niitä tarkastellaan maalaustaiteelle ominaisten ilmaisumahdollisuuksien valossa. Tutkimus esittää, että omakuvien merkitykset kehkeytyvät maalauksen pinnan aistimellisten ominaisuuksien ja esittävien piirteiden välisessä jännitekentässä. Omakuvat haastavat katsojan kysymään, mihin tekijä omakuvissaan paikantuu: kuvassa näkyvään hahmoon vai maalaamisen aineellisiin jälkiin? Tutkimus tarkastelee myös sitä, millainen näkemys minuudesta Schjerfbeckin omakuvista välittyy sekä miten ne asemoituvat suhteessa modernismin käsityksiin subjektista, tekijyydestä ja maalaustaiteen olemuksesta.

Schjerfbeckin omakuvien erityisluonteen käsittelyä kehystää yhtäältä omakuvan lajin ominaispiirteiden tarkastelu sekä toisaalta pohdinta esittämisen ja henkilöaiheen merkityksestä modernismin moninaisissa juonteissa. Tutkimus havainnoi merkitysten rakentumista teoksen ja katsojan välisen vuorovaikutustilanteen dynamiikan näkökulmasta ja pohtii muun muassa ajan ja tilan ulottuvuuksien läsnäoloa modernissa maalauksessa. Tutkimus avaa uudenlaisia näkökulmia modernismin tarkasteluun, sekä pohtii maalauksen kykyä haastaa katsojansa tavalla, joka liittää maalaustaiteesta poikkeaviin avantgarden ja nykytaiteen suuntauksiin.

ISBN 978-952-7067-93-2 (nid.)

ISBN 978-952-7067-95-9 (PDF)

